Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem **„Musikalischen Wochenblatt“**)

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

Schriftleitung:
Prof. **Friedrich Brandes**
Universitätsmusikdirektor

84. Jahrgang 1917



LEIPZIG
Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger

Inhalt

I. Leitartikel, Biographisches, Feuilletons

II. Aus dem Dresdener Musikleben
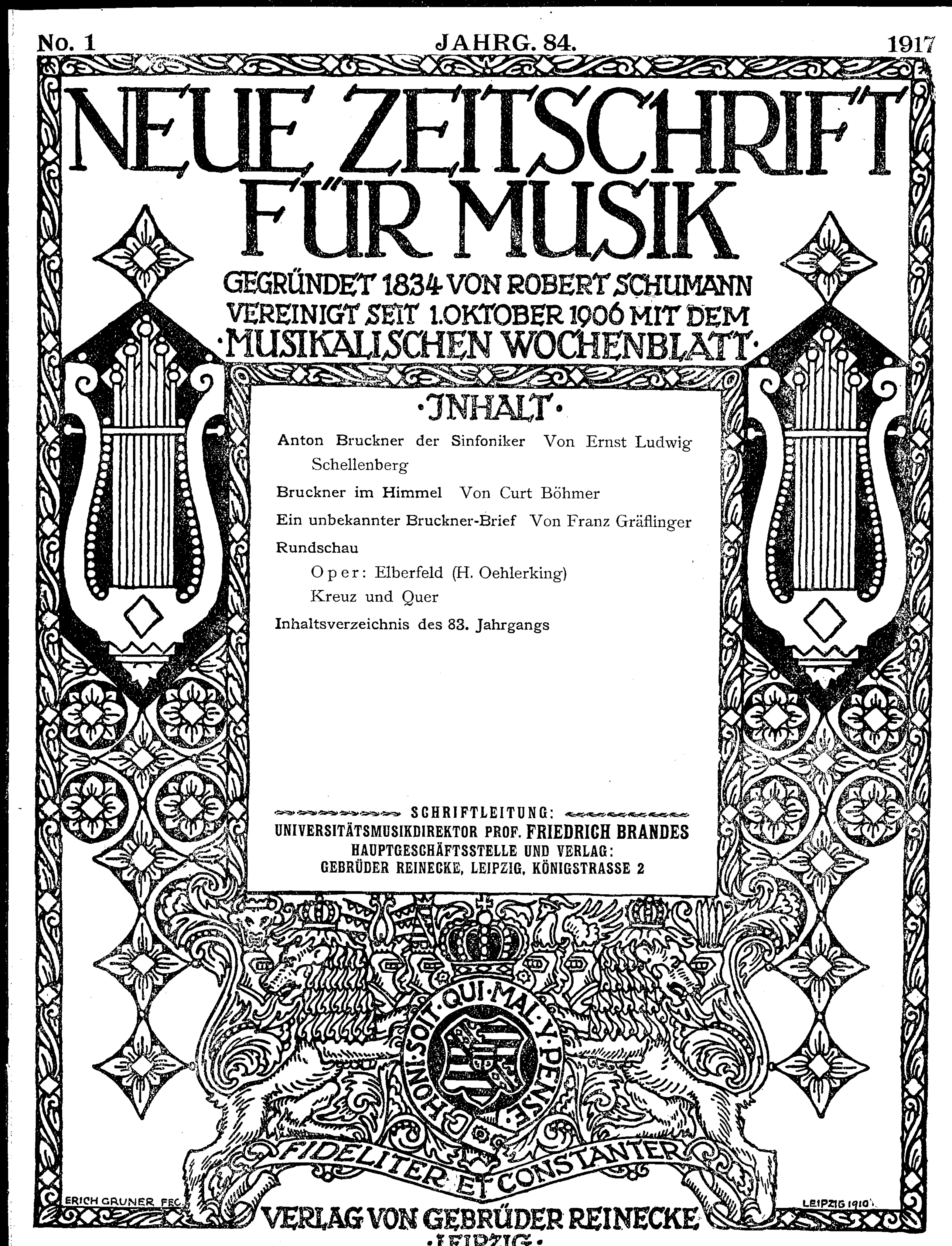
III. Aus dem Leipziger Musikleben

IV. Musikbriefe

V. Ur-, Erst- und Neuaufführungen

VI. Gedichte

Buchdruckerei von Robert Noske, Borna-Leipzig



·INHALT·

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDRICH BRANDES
HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 2

Künstler-Adressen
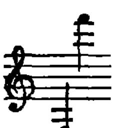
Sopran

OTTILIE ECCARIUS
Konzert- u. Oratorien-Sopran
Berlin-Schöneberg, Apostel-Paulus-Str. 16.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Rose Gaertner • Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig, Inselstraße 9 II.
Tel. 11941

Agnes Oehler
Lieder- und Oratoriensängerin,
Bonn a. Rh., Königstraße 70.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstraße 6.
Fernruf 719

Wilma Tamme
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Leutzscher Straße 16 II.

Johanna Voeckler (Sopran)
Konzert- und Oratoriensängerin,
Gesangsunterricht
Leipzig, Kronprinzstr. 83 III Fernruf 31608

Friedl Hollstein, Altistin
Lieder — Oratorien
BERLIN W. 30, Neue Winterfeldt-Str. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Theo Reimer
Impresario der Künstlergruppe. Centrale: BERLIN W. Prinzregentenstr. 93/94. Telephon Amt Uhland 4204.
Filiale (wie bisher); Essen-Ruhr, Irmgardstr. 11. Tel. 5592.

Hilda Saldern
Lieder- und Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Stuttgart, Wagenburgstr. 16. Telephon 6694.

Else Müller-Hasselbach. Mezzo u. Alt.
Schülerin von Mme. Charles Cahier, München.
HORNBERG (Bad. Schwarzwaldbahn).
Telegramm-Adresse: Müllerhasselbach, Hornbergschwarzwaldbahn. Telephon: Amt Hornberg 4.

Leipziger Madrigalvereinigung
Leitung: Dr. Max Unger
Leipzig, Petersteinweg 10.
Anna Führer, Vera Schmidt, Marta Koch, Clara Wendt, Helene Milzer, Maria Schultz-Birch, Curt Schirmer, Dr. G. Voigt, Jacques Buff, Hans Greinwald

Gesangschule
Hildegard Börner
Konzertsängerin und Gesangspädagogin.
Charlottenburg, Hardenbergstraße 2 am Knie,
Tel. Steinpl. 7366.
Schule: Marchesi, Lamperti, Hey.

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M., Trutz 1.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Frege-Str. 40.

Elisabeth Hetzer
Lieder- u. Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Leipzig, König Johann-Str. 6 II.

Tenor

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Reinhold Koenenkamp
Tenor: Oratorien und Lieder.
Berlin W. 30, Neue Winterfeldstr. 18.

Valentin Ludwig
Königl. Hofsänger
BERLIN W 57.
Steinmetzstr. 40 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletter-Str. 4 I.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 1

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. Jan. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Anton Bruckner der Sinfoniker

Von **Ernst Ludwig Schellenberg**

Mir kommt immer vor, wenn man von Schriften, wie von Handlungen, nicht mit einer liebevollen Teilnahme, nicht mit einem gewissen parteiischen Enthusiasmus spricht, so bleibt so wenig daran, daß es der Rede gar nicht wert ist. Lust, Freude, Teilnahme an den Dingen ist das einzige Reelle, und was wieder Realität hervorbringt; alles andere ist eitel und vereitelt nur.

(Goethe an Schiller)

Wer die Maße eines Gebirges, seine Gestalt und Struktur abschätzen will, der darf nicht hart am Fuße weilen, sondern muß Abstand finden, damit die prüfenden Augen umfassen und halten können. Daß unsere Zeit einem Anton Bruckner fremd gegenübersteht, hat darin seinen Grund, daß sie von seinem Schatten verdunkelt wird, daß ihr noch kein freier, unbehinderter Ausblick gegeben ist. Sie sieht ein paar mehr oder minder auffallende Punkte der Oberfläche und glaubt damit schon erkannt zu haben. Nur einige Vorwitzige aus der Menge stellen sich ein wenig abseits und unternehmen es, die neue Erscheinung mit den überkommenen Formen zu vergleichen; sie stutzen, schütteln den Kopf, bemerken ihr vergebliches Bemühen und gehen überlegen lächelnd ihres Weges. Die wenigsten, die Freien im Geiste, die ruhig Wägenden, nehmen die Maße aus den Werken selbst, lassen das Alte sorglos hinter sich und lernen freudig und dankbar an dem Neuen die neuen Werte. Man ist bitter berührt, wenn man in einer musikalischen Formenlehre bei Besprechung der Sinfonie als ihre bedeutendsten Vertreter auch Mendelssohn, Rubinstein und Tschaikowsky gepriesen findet, den Namen Bruckners dagegen nicht einmal erwähnt sieht. Ja, Mendelssohn ist freilich leichter zu begreifen! Und Tschaikowsky war ja ein Ausländer!

Schmerzliche Tatsache bleibt, daß Bruckner noch immer nur Gastrecht auf unseren Konzertprogrammen genießt. Und die verhältnismäßig wenigen Aufführungen seiner Werke scheitern zum größten Teile an der peinlichen Ratlosigkeit der Dirigenten. Es ist ein entschuldigendes Schlagwort entstanden: man müsse nach Möglichkeit retouchieren, ausgleichen, glätten. Darunter versteht man gemeiniglich: aus Belieben streichen. Mir ist es sogar begegnet, daß ein bedeutender Kapellmeister eine ganze Themengruppe der Allmacht seines Blaustiftes opferte, sich aber nicht scheute, sie in der Reprise ohne Bedenken und Erkenntnis dieses frevelhaften Organisationsfehlers und für die minder Eingeweihten völlig unerwartet aufklingen zu lassen. Es ist herb, wenn man in einer Konzertkritik die Bemerkung lesen muß, das Finale der vierten Sinfonie habe keine Wirkung geübt, trotzdem (nein: weil!) der Dirigent umfängliche Kürzungen eingeführt hätte. Es gibt nur eine Art, einem Künstler gerecht zu werden: indem man in sein Schaffen eindringt, sich von seinem Wesen führen läßt und sich seinen Gesetzen verstehend unterordnet. Auch gegen Liszt waren ähnliche Urteile im Schwange, und doch hat er sich jetzt zur Anerkennung durchgerungen; man hat seinen *Stil* gefunden. So wird auch Bruckner sich die gebührende Beachtung erzwingen, langsam vielleicht, aber um so bestimmter.

* * *

Man hat es jetzt zu einer Art Regel erhoben, einen Künstler vor allem aus allgemein menschlichen Zügen zu verstehen, seinen Lebensgang, seine Gewohnheiten zu prüfen und aus solchen nur äußeren Daten auf Wert und Eigenart seiner Werke zu schließen. Immer führt eine derartig leere Betrachtungsweise zu falschen, schiefen Resultaten. Denn das Schaffen und Schenken eines Künstlers entquillt unsichtbaren, umfaßbaren inneren Mächten und hat wahrlich keinen Bezug auf seine Kleidung, seine Haartracht, seine Wohnungseinrichtung. Es ist ein Zeichen unsrer zweifelsüchtigen, neugierigen Zeit, daß sie eifrig nach persönlichen Dokumenten fahndet, daß sie erkundet, welche Brille dieser Komponist, welchen Halskragen jener Maler getragen habe, und darüber das lebendige, wachsende Werk aus den Augen verliert. Ist Ruysdael darum minder groß und herrlich, weil wir von seinem Leben keine Kenntnis haben? Wieviel wissen wir von Paul Potter oder selbst von Rembrandt?

Seitdem einige freudige, mutige Vorkämpfer versucht haben, Bruckners Bedeutung zu umgrenzen und aufzuzeigen, begann auch die Wühlarbeit der schreibenden Maulwürfe. Man hat über seine Naivität einige herablassende Phrasen in die Welt geschickt, spöttelt über den schrulligen, eigensinnigen Junggesellen und kann sich nicht genugtun in verachtungsvollem Hindeuten auf die erschreckliche Unwissenheit dieses einstigen Dorfschullehrers. *Folglich* müssen auch seine Werke kindisch, unklar, geschwätzig sein! Das Urteil ist gefällt, und

die Menge klatscht Beifall. Man hat das Kennwort, die Etikette, — der Künstler ist erledigt.

Nun ist es gar nicht vonnöten, etwa darauf hinzudeuten, daß wir jetzt davon unterrichtet sind, wie tapfer Bruckner mathematische und lateinische Studien getrieben hat. Und wenn er auch Goethes, Schillers, Herders gesammelte Schriften sich zu eigen gemacht, wenn er auch Platos, Kants, Schopenhauers philosophische Systeme durchdacht hätte, er wäre darum doch der Musiker geworden, der er war. Naturam expellas furca, tamen usque recurret. Weder Mozart noch Schubert bildeten sich zu Gelehrten, und Beethoven las zwar mancherlei, aber die Größe seines Schaffens erwuchs dennoch nicht aus der Lektüre des Homer oder aus „Sturms Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung". Das bekannte er selbst in jenen vielzitierten, überzeugungsvollen Worten an Bettina v. Arnim: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie". — Es handelt sich hier um den deutlichen Begriff der Musik. Schopenhauer hat es mit reinster Erkenntnis ausgesprochen: alle anderen Künste sind das Abbild der Ideen, die Musik aber ist das Abbild des Willens selbst. Das ist ihr eigenes, fernes, abgegrenztes Reich. „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik so viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen." Und wenn auch Bruckner vom Leben des Alltags wunderliche Anschauungen gehegt haben mag, — die Macht seiner Töne blieb unberührt; sie sind losgelöst vom Irdischen, sind unfaßlich und ewig. Denn er besaß das, was dem schaffenden Musiker vor allem eigen sein muß: ungeteiltes, hochgemutes, lauteres Empfinden. Wer Ohren hat zu hören, der höre!

Manche Aufgeklärten haben sich so weit vergangen, Bruckners fraglose, herzliche Frömmigkeit mit Achselzucken zu begrinsen. Alle Kunst ist Gnade, Glaube! „Die Menschen sind nur so lange produktiv, als sie religiös sind" (Goethe). Die vielbespöttelten Worte der neunten Sinfonie „Dem lieben Gott gewidmet" umschließen die gleiche tiefe Demut und Dankbarkeit wie Beethovens Bemerkung über seiner Missa solemnis: „Von Herzen ist's gekommen, zum Herzen soll's dringen". Bruckners Kunst ist erfüllt von einem ehrfürchtigen Staunen vor dem Unfaßlichen, das sich in ihm und durch ihn offenbarte. Seine Musik ist Heiligung, Fest, Weihe. Er steht betend, mit emporgereckten Armen; inbrünstiger Liebe voll möchte er das gotterfüllte All umspannen. Er kommt vom Katholizismus, der selige Wunder weiß: seine Kunst ist ein einziges hehres sursum corda! Auch hierin offenbart er sich als Romantiker. Gleich dem innigen, zarten Wackenroder zieht er sich „still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens zurück". Gewiß hätte E. T. A. Hoffmann ergriffene Worte gefunden für solch reine, ungeschwächte Treue; denn so, wie man sich einst die rechten Tonkünstler erträumte: dem Ewigen hingegeben, fern der bunten Welt, am liebsten als Mönche, — so lebte und schuf auch Bruckner, der aus einem abseitigen Dorfe kam, menschenfremd seine Tage versann und im Stift zu St. Florian stundenlang auf der Orgel phantasierte.

Aber der ist falsch beraten, der da meint, Bruckner sänge beständig in ergriffenen Litaneien und hätte niemals das schmerzliche Glück des Schaffens an sich erfahren. Wer nicht nur Oberflächenblick hat, erkennt ein heißes Ringen, das fern ist von naiver Selbstgenügsamkeit, ein starkes Andringen gegen die Bitternisse des Lebens, die gerade Bruckner in so manchen grauen, entsagungsvollen Jahren erfahren mußte. Der Friede wohnte in seiner Seele nicht als ein angestammtes, unbewegtes Gut; er hat ihn herbeigefleht mit erschütternder Inbrunst. Davon geben seine neun Sinfonien Zeugnis, gewissermaßen der weltliche Teil seines Schaffens. In den geistlichen Werken betet und jubelt er wohl in genügsamer, einfältiger Gläubigkeit (man denke an das königliche Pathos der Fuge im Gloria und an das keusche Benediktus der Fmoll-Messe und an das brausende Te deum); in den Sinfonien dagegen gibt es harte, zwiespältige, erbitterte Aufschreie eines gequälten, drängenden Menschenherzens. Und so bekennt er sein Letztes, Tiefstes sicherlich nicht in den Messen oder Psalmen, die noch in einer gewissen dogmatischen Tradition befangen erscheinen, sondern dort, wo er — durch keine Worte gebannt — nur der inneren Stimme bedingungslos lauschen und folgen darf. Eben der Umstand, daß Bruckner seine reiche Liebe, sein Leben und Streben nur der Musik und ihr allein gewidmet hat, verleiht seinen Tönen die hohe, ehrfurchtheischende Kraft des Selbstbekenntnisses. Und so finden wir zu einer Zeit, als das Ende der Sinfonie verkündet wurde, als man zu absurden Programmen seine Zuflucht nahm und sich vom unantastbaren Wesen der Tonkunst immer verwegener entfernte, die lichteste, vollste Blüte „absoluter" sinfonischer Musik in üppiger Entfaltung. In diesem höchsten Sinne ist Anton Bruckner ein Romantiker, wie es der tiefblickende E. T. A. Hoffmann einst von Beethoven aussagte: „Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche jede Hilfe, jede Beimischung einer anderen Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? — Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn das Unendliche ist ihr Vorwurf. — Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben." Wie einst Schubert durch den Hornruf der Cdur-Sinfonie die Romantik mit all ihrem Blühen und Schimmern als einen ungeahnten Lenz zur Entfaltung rief, so locken und singen zu Beginn der „romantischen" Sinfonie Anton Bruckners die Hörner den süßen, schmeichelnden Weckruf:

Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!

* * *

Ein Vorwurf wird immer von neuem laut, heftet sich als ererbter Fluch an Bruckners Kunst: die Klage über die innere Zusammenhangslosigkeit und Unklarheit seiner thematischen Führung. „Unnatürlich, verworren, zerrissen — die beliebten Worte der Klassischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehen" (Schumann). Man tritt geflissentlich mit dem erstarrten Schema, das man etwa aus Beethovens Sinfonie gewonnen hat, vor diese neuen Gebilde und ist voll Ärger und Ratlosigkeit, daß es sich nicht nach Wunsch und Absicht einfügen läßt. Was man bei Michelangelo, Lionardo da Vinci, Rembrandt längst eingesehen hat: daß andere Individualitäten andere Maße

bedingen, — bei Bruckner ist diese Morgenröte erst den wenigsten emporgedämmert. Höheres Wollen erheischt höhere Formen! Schon die Art der Thematik müßte jeden Einsichtigen von dieser Forderung überzeugen. Man erinnere sich des Anfangs der zweiten oder siebenten Sinfonie, dieser weitgeschwungenen, aufstrahlenden Linien, — keiner vor Bruckner hatte dergleichen gewagt. Und noch ein anderes: seine Themen entstehen, wachsen, ändern sich im Verlaufe der Ausgestaltung, werden in ihrer Abwandlung mannigfach beleuchtet, auf ihre letzten Möglichkeiten hin entwickelt und erscheinen gewöhnlich erst am Schluß des betreffenden Satzes in ihrer letzten, einfachsten, stolzesten Form. Nicht mit Unrecht hat man von ganzen Themengruppen geredet. Stets sind sie fest gefügt, groß und wahrhaft sinfonisch empfunden. Diese innere Spannkraft — es sei wiederholt — bedingt ein gedehnteres Ausmaß. „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren“ (Schumann). Es ist belustigend, daß jenes besinnungslose Geschrei über Bruckners angebliche Zerfahrenheit gerade heute mit so überlegener Geringschätzung ertönt, wo man die unreifsten, lächerlichsten Gemächte moderner Programmusik als verheißende Offenbarungen zu preisen gewöhnt ist. Der Blick will sich nicht daran gewöhnen, zusammenzufassen, weite Strecken als Einheit zu begreifen. Äußerlich freilich übernahm Bruckner die seit Beethoven anerkannte, übliche Formgebung (wenn er gewiß auch, was den sinnlichen Wohlklang betrifft, Schubert wesensverwandter erscheint); aber er wandelte und erweiterte sie zu seinem Zwecke, — und wer möchte ihm dieses Recht abzustreiten wagen? Weil er nicht asthmatisch keucht, sondern in weitem, ruhigem Atemholen zum Gipfel hinansteigt, schilt man hier über Geschwätzigkeit (bei Schuberts mannigfachen Wiederholungen hat man sich allgemach daran gewöhnt, von „göttlichen Längen“ zu reden) oder spöttelt gar über Sequenzenmacherei. Man versuche es doch — wie es leider hie und da von unverständigen Dirigenten geschehen ist — diese angeblichen Rosalien zu streichen, und man erhält den gleichen törichten Zwiespalt, als wollte man Fresko mit Aquarell malen. Diese Sequenzen erwachsen zum großen Teile aus der Struktur, aus dem inneren Wesen der Themen, die nicht — wie so häufig bei Beethoven — ein Abgeschlossenes bilden, sondern vorwärts drängen, Erwartungen wachrufen, auf das Kommende hinausweisen. Über der äußern Form, über der Formel, vergißt man das Recht der innern, wahrhaftigen Form. Weil die Durchführungsteile infolge der dritten Themengruppe, die Bruckner einzufügen sich die Freiheit nahm, nicht nach althergebrachtem, schulgerechtem Muster gebildet sind, tadelt man ein leeres, unvermitteltes Nebeneinander, ohne zu überlegen, daß mit jedem neuen Auftauchen eines Themas auch eine weitere Höhe, eine reifere Gestaltung gewonnen wurde. Man übersieht die innere Verwandtschaft dieser Themen, welche das Gefüge der Sinfonie beherrscht und zusammenhält. Wenn je Klarheit und Einfachheit gegeben wurden, so geschah es im ersten Satze der neunten Sinfonie. Die Kraft und Höhe der thematischen Erfindung eint sich in wundervollem Ebenmaße mit ihrer Entwicklung und Ausführung. Hier hat der greise Meister, frei aller Erdenschwere und Kampfesnot, sich selbst in seiner Kunst vollendet und erfüllt.

Anton Bruckner

Namentlich die Endsätze haben immer wieder kritische Bedenken wachgerufen. Man begreift es nicht, daß gerade hier, nach der Wucht der vorangehenden Teile, der Komponist die altgewohnten Gleise kühn verlassen mußte. Wer Beethovens schönstes, reinstes Finale, das der Eroika, durchdacht und in seinem tiefsten Wesen wahrhaft erkannt hat, dem dürfte der Weg zu Bruckner nicht mehr so steinig und gewunden erscheinen. Es gilt nicht, eine Sinfonie mit verstärkten Mitteln zum schmetternden Ende zu führen, sondern sie geistig zu umfassen, in Wahrheit das letzte Wort zu sagen. Und es bedarf dazu nicht etwa der Singstimme, wie es nach Beethovens nicht eben einwandfreiem Beispiel jetzt üblich zu werden scheint. Man versuche zu erfahren, daß Bruckner etwas Neues, nicht minder Beachtungswürdiges unternahm und erstrebte: eine Synthese, wo früher ein Nebeneinander bestand. Es ist nicht vergeblich, daß er sich so häufig auf die Themen der vorangehenden Sätze bezieht; wichtiger freilich bleibt die innere Symmetrie, die seelische Spannkraft. Und nur aus dieser Erkenntnis kann man den gemäßen Blickpunkt für sein Wollen und Ringen finden. Die Schlüsse, sagt man wohl, brächen mit einer plötzlichen Gewaltsamkeit herein, und bemerkt nicht, daß gerade hier ein letzter, atemspannender Anstieg vorbereitet ist. Ich kenne kein Finale von so mitreißender, zielbewußter Kraft wie das der fünften Sinfonie. Wie hier alle Themen zusammengefaßt

und in kontrapunktischer Verflechtung zu dem strahlenden Triumphe des Chorals emporgehoben werden, das ist gewiß einzigartig und erschütternd. Ist denn die Übersichtlichkeit und Geschlossenheit der sechsten Sinfonie noch so wenigen Kennern deutlich geworden? Ihr letzter Satz bewährt doch eine Reife und Sicherheit, die man bei dem gepriesenen Rubinstein gewiß vergeblich suchen würde. Das Finale der vierten Sinfonie dünkt mich das Klarste, Einfachste, das auch minder Eingeweihten die bewußte, deutliche Art der Formgebung offenbaren müßte. (Nur einmal empfand ich ein — freilich nicht formales — Bedenken: das zweite Thema im letzten Teile der dritten Sinfonie erscheint mir zu leicht gewogen nach der Größe und Posaunenkraft des ersten Themas.) Steht der Komponist in den vorangehenden Sätzen den Dingen gewissermaßen kontemplativ gegenüber, beobachtend, abschließend, so läßt er im Finale b e w u ß t e Gegensätze sich erheben und aneinanderprallen. Da ist Kampf, Ringen, letzter Aufstieg. Und wenn der Sieg dann hereinjubelt, so ist man dessen gewiß: hier wurde wahrhaft überwunden und das Leben entwirrt zu erhabenster Einfachheit. Und wie selbstverständlich strahlt dann der Dreiklang empor, wie bejahend, groß, voll Erkenntnis und Glauben! Es wäre gewiß müheloser gewesen, die alte Form des Rondos oder der Variation zu üben; aber Bruckner verlangte nach Stärkerem, nach einer wahren Vollendung und Höhe. Das ist Religiosität der Tat! Keine nervöse Verzückung, kein selbstgefälliger Augenaufschlag; sondern Wille, Gültigkeit, gutes Gewissen. — Eins aber sollte man ruhig überdenken: ein Mann, der so hingebend und rastlos den theoretischen Studien oblag, wird nicht leichtsinnig und kenntnislos den Aufbau seiner Werke vernachlässigt haben. Gewisse Eigenheiten seines Stils geben vielmehr überzeugende Kunde vom Seelenleben eines Menschen, der gerungen und gelitten hat; dem nicht äußere Glätte, sondern Wahrheit und Tiefe des Erlebens als letztes Ziel seines Schaffens galten.

Erschwert wird die Erkenntnis seiner Kunst zweifellos durch den seltenen Umstand, daß Bruckner als Fertiger, als Meister auftrat — er schrieb mit 42 Jahren seine erste Sinfonie —, daß also die äußere Entwicklung, die wir etwa bei Beethoven finden, bereits abgeschlossen war, wenngleich man natürlich auch hier ein deutliches, stetes Wachsen von Werk zu Werk bemerken kann. So ist die Synthese in der leider ungebührlich vernachlässigten, machtvollen ersten Sinfonie sicherlich minder geglückt als in den kommenden, wie denn auch gerade diese Schöpfung ihrem tiefsten Wesen nach ein wenig abseits steht. Die Stimmen der Außenwelt tönen vernehmlicher hinein als sonst; selbst das Adagio beweist eine gewisse Befangenheit im Menschlichen, die sich später in der Erkenntnis des Ewigen und Letzten mehr und mehr verliert.

Es ist hier, als in einem nicht ausschließlich fachwissenschaftlichen Aufsatze, unmöglich, auch auf die wundervolle Logik der Modulationen Hinweise zu geben; denn niemals gefällt sich Bruckner in eitlem Prunken mit seinem Können und Wissen; er dient allein seinem Werke, beherrscht es und verteilt die lebenspendenden Kräfte mit Bedacht und ruhig wägendem Blicke. Desgleichen kann auf die Wunder des Rhythmus nur flüchtig aufmerksam gemacht werden, auf die kluge Sammlung oder Ausbreitung von Stille und Eile; auf den nur ihm eigenen Wechsel von Zwei- und Dreiteilung; auf die Art, wie er die Triolen als Spannung und Aufschwung oder priesterlich wallenden Weiheschritt zu meistern versteht. Freudig tragender Herzschlag und erwartungsvoller Atemzug in weisester Fassung. —

Vielleicht dachte man eine schwerwiegende Weisheit auszusprechen, als man sich zu der Behauptung verirrte, Bruckner habe Wagners Prinzipien auf die Sinfonie übertragen wollen, — derselbe Widersinn, als wenn man Hugo Wolf den Wagner des Liedes taufte. Was Bruckner von dem Bayreuther Musikdramatiker aufnahm, waren doch nur äußere Mittel, wie der Gebrauch der Tuben oder manche harmonischen Wendungen. Und wenn seit Wagner der Doppelschlag so verbraucht ist, daß er gefahrlos nicht mehr anzuwenden wäre, so würde dieser Umstand höchstens gegen Wagner selbst zeugen. Es ist leider noch heute möglich, daß einer von Bruckners Erklärern den „Sonntagsjägern auf Reminiszenzen" Fehde ankündigt und selbst mit Spüreifer die wunderlichsten Wagner-Anklänge feststellt; — und das geschieht in sogen. Programmbüchern, welche die Menge leiten und belehren sollen! Ist es dann zu verwundern, daß auch Musiker von Beruf derartige Gedankenträgheiten wie eine schleichende Krankheit forterben? Bruckners knorrige, ein wenig ungelenke Persönlichkeit läßt sich in kein musikgeschichtliches Schema pressen; lächerlichstes Versehen aber ist es, ihn gar als einen der unzähligen dürftigen Wagner-Epigonen auszurufen. Jeder Große lernt von seinen Vorgängern und macht sich ihre Errungenschaften zu eigen —: darin liegt der wahre Fortschritt beschlossen. Und wer sich seinen künstlerischen Blick nicht leichtsinnig hat trüben lassen, der muß erkennen, daß Bruckner ebenso reiner Sinfoniker wie Wagner theatralischer Musiker war, — zwei unvereinbare, harte Gegensätze. Wagner einseitig, stolz, berechnend; Bruckner demütig, schlicht, in sich selbst ruhend. Für ihn gilt jenes weise Goethe-Wort: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt".

Was will es besagen, daß sich wie bei jedem Künstler so auch bei Bruckner manche Eigentümlichkeiten herangebildet haben; etwa die fast durchgängige Verwendung choralartiger Akkordfolgen, die meisterliche Art, seine Themen auch in Umkehrungen anzuführen, oder die für ihn charakteristische Vorliebe, die Melodie in der Tenorlage zu geben und von Streicher-Pizzicati umspielen zu lassen? Und liegt in solcher „Manier" nicht auch eine Kraft, ein Betonen des Persönlichen, das Bewußtsein der Gültigkeit, des entscheidenden Wertes? Hüten wir uns, gerade über Bruckners Eigentümlichkeiten zu lächeln; denn wenn irgendwo, so bedeuten sie keineswegs bloße Schrullen, sondern sind in sich selbst gerechtfertigt und besitzen eine symbolische Höhe, so daß sie würdig sind, mehr als einmal gehört zu werden. Wir finden nicht nur bei Haydn und Mozart, auch bei Beethoven eine reiche Zahl erstarrter Wendungen; und wer möchte sie gar bei Wagner leugnen wollen? Aber man hat sich nicht gescheut, gerade Bruckner mit den billigsten, abgelegtesten Vorwürfen zu überhäufen, um sich seiner ragenden Bedeutung schleichend zu entziehen.

* * *

Bruckners Musik ist Sommer, Reife, Sonnenhöhe. Männlich ist seine Art, fern jeder Sentimentalität und nervösen Blässe. Seine langsamen Sätze, die bisher am meisten gnädige Anerkennung ernteten, schreiten in

majestätischer Pracht, in breitem, strahlendem Melodienstrome dahin. Sie tragen empor zur Sternenhöhe der Vollendung. Das milde, vertrauende Andante der vierten Sinfonie, das Heldenlied der siebenten mit der kostbaren Fis dur-Melodie und der vollkommenen Coda, der Trostgesang der achten mit seinem umfassenden, sicher errungenen Aufschwung und die transzendente, wissende Ergriffenheit im letzten Teile der neunten offenbaren die klare, ruhige Festigkeit dieses innigen, lauteren Abseitigen. (Und wer vergäße das entrückte, sehnsüchtig quellende Adagio des Streichquintetts?) Das ist Religiosität über allem Dogma; reine, fraglose Hingabe an das Ungemeine . . .

In den bewegten Scherzi, die man als selbständige Intermezzi betrachten sollte, tummelt sich dagegen die ausgelassene, selbstzufriedene Laune des Oberösterreichers; manchmal wie ein Rüpeltanz oder ein Schweben und Schwirren der Elfen und Faune auf mondbeglänzter Wiese; manchmal auch ein wenig schwerfällig wie das derbe Lachen John Falstaffs. Im Trio glänzen mitunter ländlerartige Melodien auf von einem Liebreiz, wie ihn nur noch Schubert zu finden vermochte. Freilich darf man nicht an jenen metaphysischen Humor eines Beethoven denken, der unter der Shakespeareschen Narrenkappe lachende oder schneidende Weisheiten kündet; hier singt das große, liebe Kind in Bruckner und jubelt dankbar in die heitere Morgenklarheit. Nur in dem einzigartigen zweiten Satze seiner letzten Sinfonie huscht es vorüber wie zitternde Sonnenstäubchen, wie lichte Traumgestalten aus anderen Welten . . .

Bruckners Kunst ist eine musikalische Kosmogonie. Er gleicht einem Greise, der lange in versteckter Höhle Weisheit empfing und nährte. Und da die Zeit reif geworden, wallt er langsam, erfüllt, den Berg der Verheißung empor. Und seine Augen heben die Sterne und das Licht des Tages. Er beginnt eine Welt. Sein Geist erbaut die Berge und erbreitet die Meere, läßt die Wolken gleiten und die Wälder erschauern . . . Aus der dunklen Ungewißheit steigt, sich sammelnd, das Thema der neunten Sinfonie. Und das unvergleichliche, empordämmernde Anheben der fünften gemahnt an die fast antikische Größe, welche den „Centaurn" des Maurice de Guérin durchflutet. Soll noch ein Vergleich gewagt sein, so mag an Arnold Böcklin erinnert werden, diesen reinsten Mythen-Maler; auch vor seinem Schaffen gibt es noch solche, die gierig nach „Fehlern" fahnden, die in der Kenntnis des Handwerks das Verstehen eines Kunstwerks erblicken. — Bruckner lebte still und abseits, nur in sein Schaffen verloren. Durch alle Nöte des Lebens, in den Engen und Widerwärtigkeiten seiner äußeren Stellung bewahrte er stets sich selbst. Die wechselnde, trügende Sinnenwelt vermochte nicht ihn zu fesseln. Wie der einsame Joseph Berglinger in Wackenroders wundersamen Aufsätzen dachte auch er: „Dein ganzes Leben muß eine Musik sein". Er durfte fraglos, unbeirrt seinem reichen Herzen folgen; Urtöne hat er wachgerufen, welche aufklingen wie ein erster Tag.

In Bruckner lebte die Unschuld der Musik wieder auf, jene tiefe, selige Naivität, die seit Mozart und Schubert über Zweifelsucht und bleicher Gedankenarbeit zu entschwinden drohte. Gleich Beethoven ist er der große unerotische Komponist, dieser Schamhafte, Keusche. Aber wo jener fragt und zweifelt, ist in Bruckner Vertrauen und Kindlichkeit wach. Daher leuchtet seine Musik; sein Orchester singt in güldener Reife. Das Trio im Scherzo der achten Sinfonie, eine weite, kornwogende, gesegnete Landschaft, enthüllt am schönsten das Sommerglück dieses hingenommenen Träumers. Und dann gibt es Bläserharmonien, die friedevoll wie ein Abendrot über strömendem Wasser vorüberglänzen. Wenn Schumann im zweiten Satze der C dur-Sinfonie von Schubert auf jene Stelle verweist, „wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das scheint aus anderer Sphäre herabgekommen zu sein", so würden sich gerade bei Bruckner derartige Beispiele in herrlichster Zahl, voll lockender, sehnsüchtiger Schönheit anführen lassen. Überall süße Heimlichkeiten, zarte Liebesblicke aus einem reinen, aufgeschlossenen Auge, in welchem sich der ungetrübte Himmel widerspiegelt. Und echt deutsche, knorrige Festigkeit, die auf sich selbst ruht, die unbeirrt vom Tageslärme ihren eigenen geraden Weg verfolgt. Sein Pathos überhitzt sich nicht, bleibt wahr und frei; ein vertrauendes, freudiges Bejahen. Die Steigerungen wachsen mühelos und selbstverständlich groß wie ein Sonnenaufgang über schneebedeckten Gipfeln. Niemals die grämliche Melancholie des Hagestolzen; immerdar der überquellende Reichtum eines in sich selbst genügsamen Junggesellen, der die Aufforderung eines Freundes, zu heiraten, mit den erschreckten Worten abwehrte: „Aber ich habe ja keine Zeit, ich muß doch meine vierte Sinfonie schreiben."

Erblickt man Beethovens Reife und Bedeutung in seinen letzten Sonaten und Quartetten, und nimmt man den Mut zu dem Bekenntnis, daß ihm nur auf dem von Haydn und Mozart verfolgten Wege eine Vollendung der Sinfonie gelungen ist, läßt man den ahnungsreichen Schubert abseits, dessen H moll-Sinfonie nur einen sehnsuchtsvollen, weisenden Ausblick in unerreichte Fernen bildet, so darf man mit Bestimmtheit das heute noch ketzerische Wort aussprechen: in Anton Bruckner haben wir den größten Sinfoniker. Denn er wollte und versuchte mehr als die anderen — und erreichte es. Über seinem Schaffen steht der tröstliche, verheißende Spruch: Selig sind, die reines Herzens sind, denn sie werden Gott schauen. Seine Kunst führt in eine lichte, lockende, morgendliche Zukunft. Der Garten hat sich aufgetan.



Bruckner im Himmel

Eine Phantasie nach dem Schattenbilde Otto Böhlers

Von **Curt Böhmer** (Dresden)

Im Himmel schrieb man just den zehenten Oktober
Des Jahres sechsundneunzig.
Der Herrgott saß in seinem Arbeitszimmer,
Vor sich ausgebreitet jenes Buch des Lebens,
Gefüllt mit Menschennamen.
Wehmütig strich er einen Namen durch,
Den Namen Anton Bruckner.
Er rief ein Englein mild herbei:
„Eil, liebes Kind, heut abend,
Wenn die Sterne hell aufleuchten,
Zur Erde hin nach Wien.
Ein großer Musikus wird morgen
Einzug bei uns halten.
Hier hast du Nam' und Wohnung deutlich aufgezeichnet.
Küss' dieses Meisters liebe Augen zu
Und führ' ihn her zu uns!"
Und zu sich selber sprach der Herrgott,

Blätternd in dem Buch:
„Was sind doch meine Menschenkinder,
Die ich liebend schuf,
Für seltsame Geschöpfe!
Da geht nun wieder einer heim zu mir,
Ein Unverstandner wie so viele,
Der Großes durch mich tat;
Und Undank war sein Lohn.
Ich ruf' die Großen heim,
Wenn sie ihr letztes Werk getan!
So ist es gut, und so soll's bleiben.
Ob es die Menschen wert sind,
Wär' die bange Frage!
Doch das bleibt seit Jahrhunderten sich gleich:
Der Mensch schätzt erst den Menschen,
Wenn er ihn verlor!
Dann setzt er Ehrensteine stolz ihm auf, —
Zu spät!
Was sind doch meine Menschenkinder,
Die ich liebend schuf,
Für törichte Geschöpfe!"

Geschwätzig, wie die Englein manchmal sind,
Erfuhren bald der Töne Meister,
Wer künft'gen Tages zu erwarten sei.
Die Herren Musici, so scheint's, —
Und das mit gutem Recht —
Sind über'm Sternenzelt
Des lieben Herrngotts nächste Freunde.
Warum? Sie trugen ein Stück Himmel
Selig und beseligend durchs Leben!
Darum ist ihnen droben manches Vorrecht
Gern eingeräumt.
Sie haben ihren eigenen Musiksaal
Und eine Orgel drin,
Ein kostbar Instrument.
Nur einer darf sie spielen —
Bach!
Johann Sebastian Bach!
Habt, Erdenleute, ihr sie nie vernommen
Wenn's Frühling wird?
Zur Sommersonnenwende?
Nicht?!
Sogar ein Flügel steht darin
Und andre wertvoll' Instrumente,
Ganz wie in einem irdischen Musiksaal.
Elf Meister bilden einen Ausschuß.
Den Vorsitz führt anno currente
Richard Wagner.
Und inskribiert sind diese Namen:
Franciscus Liszt und Schubert,
R. Schumann, C. M. Weber
(„von" gibt es nicht),
Die Patres: Mozart und Beethoven,
Gluck, Haydn, Händel,
J. S. Bach.
Bald waren diese Elf vereinigt um die Orgel
Und berieten eifrig:
„Du, mein Franciscus," sagte Richard Wagner,
„Und ich selber begrüßen Meister Bruckner
An der Tür.
Ihr, Schubert Franzl, Schumann, Weber,
Folgt auf dem Fuß uns."
„Muß ich dabei 'was reden,"
Ruft sofort der Schubert Franz,
Und Wagner freundlich ihm entgegnet:
„Mach's, wie du denkst, mein Franzl,
Doch, wenn du's tust, blamier' uns bitte nicht.
Ihr, Ludwig, Mozart, Gluck und Haydn —
Erzmusikalisch wie ihr seid —
Singt prima vista Meister Bruckners Chorlied
Im Quartett:
‚O könnt' ich dich beglücken!'
Du, Ludwig, brummst am besten wohl den Baß!
Freund Händel dirigiert,
Und Meister Bach begleitet auf der Orgel."
„Entzückend!" scholl es durch den Raum,
„So soll's geschehn,
Das wird ein würdiger Empfang!"

Noch stand des Mondes Sichel fahl im Blau,
Da kam das Englein heimwärts von der Erdenreise,
Und an der Rechten frohen Mutes Anton Bruckner
Mit seiner Partitur zur letzten Sinfonie.[1])
Ach, einer, dem es leicht war von der Erdenschwere!
Von tausend Englein seligfroh umringt
Ging es herein ins Himmelreich.
Aus dem Konzertsaal kam ein sanfter Ton . . .
Ein Wink — und unser Erdenenglein wußt' sofort,
Wobin zuerst der Meister zu geleiten sei.
Dem aber klopft das arme Herz!
„Und nun hereinmarschiert, ich ziehe dich am Rockschoß"
Jauchzt das Englein.
Da stand der Meister Bruckner
An der Schwelle zum Musiksaal.
„Willkommen Meister!
Hochwillkommen Herr Collega!"
So ruft's von allen Seiten.
„Wie geht's im lieben Wien?" fragt Schubert Franz . . .
Und dann erklang das göttliche Quartett.
In sich versunken stand der Meister an der Orgelbank,
Der Meister Anton Bruckner.
„G'horsamster Diener, meine Herrn,
So viel der Ehre bin ich wohl nicht wert!
Darf ich den Herr'n zum Dank
Aus meiner letzten Sinfonie 'was spielen?"
„Bravo!" rief Bach, und machte ehrerbietig Platz,
Die andern neigten sich.
Es braust das Lebenslied:
„Aus Erdenleid zur Himmelsfreud."
Leis' war der Herrgott eingetreten in den Saal
Und stand nah hinter dem Erlösten.
Das Spiel ist aus — und niemand wagt ein Wort.
Rasch springt der Meister auf — und staunt —
Er reicht dem Herrn die Partitur, küßt ihm die lieben Hände,
Weint und bringt die Worte nur hervor:
„Dem lieben Gott zu eigen!"

Drauf gütig spricht der Herr:
„Ich nehme dankend an das erste Werk,
Das mir persönlich wird zu eigen
Von einem, der durch seine Werke
Geist gab von meinem Geist der Menschheit drunten.
Du hast darum, ich weiß es wohl,
Viel Anfechtung und Leid ertragen
Wie, ach, so mancher schon vor dir.
Doch, lieber Meister Bruckner,
Selig bist du, da dich um meinetwill'n
Die Menschen schmähten und verfolgten
Und sprachen soviel Übles wider dich,
Sie logen doch daran.
Sei fröhlich und getrost,
Es soll in meinem Reich dir wohlgelohnet werden!"

Tags drauf ward Meister Bruckner
Dies Diplom verehrt:
Der Ausschuß wählte
Dr. Anton Bruckner
In Hochachtung und Wertschätzung
Zum Zwölften in den Vorstand
Der Himmlischen Musik.
gez. Richard Wagner.

---

[1]) Neunte Sinfonie Dmoll „Dem lieben Gott gewidmet".

Ein unbekannter Bruckner-Brief

Von **Franz Gräflinger** (Linz)

Nach Veröffentlichung mehrerer Bruckner-Briefe im „Wiener Tageblatt" (Nr. 165, 1916) erhielt ich von dem bekannten Maler August Grosz in Wien einige liebenswürdige Zeilen, denen eine Kopie eines Briefes von Anton Bruckner aus der Autographensammlung Grosz' beigeschlossen war. Maler Grosz, ein geborner Wiener (1847), der nach Absolvierung der Universität an der Wiener Kunstakademie unter Professor Albert Zimmermann und Edward Lichtenfels seine Ausbildung genoß — er lieferte die prächtigen Wandbilder für das naturhistorische Wiener Hofmuseum: „Idealbild der Pfahlbauten im Laibacher Moor (Becken)", für das kunsthistorische Hofmuseum das Aquarell „Auerhahnjagd" usw. —, traf Bruckner zufällig im Atelier seines Freundes, Bildhauer V. Tilgner, der den Meister bekanntlich später modellierte. Später traf Grosz mit Bruckner in Steyr im Gasthof „Zum Krebsen" zusammen, in welchem Orte der Maler studienhalber einige Zeit verbrachte. Bruckner wurde in der Runde, an welcher auch der Pfarrer von Christkindl bei Steyr, Pungenberger, saß, erst recht lebendig, wenn von Musik die Rede war . . .

Der unveröffentlichte Bruckner-Brief ist an „Hochwohlgeboren Herrn Direktor!" adressiert. Trotz mannigfacher Umfragen in Wien und München konnte ich den Empfänger nicht feststellen. Der Psalm, von dem die Rede ist, führte mich zu dem Schlusse, daß es Gericke sein könnte. Der 150. Psalm wurde nämlich am 13. November 1892 im ersten Gesellschaftskonzerte in Wien unter Gericke aufgeführt. Zur Feier der Eröffnung der Musikhalle in der Theaterausstellung war dieser Psalm bestellt; doch die Arbeit wurde zu spät fertig. Das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, wofür das Werk in zweiter Linie bestimmt wurde, kam nicht zustande, und so war es — wie mir Bruckners Freund Musikdirektor Franz Bayer in Steyr mitteilte — dem Leiter der Gesellschaftskonzerte ermöglicht, die Erstaufführung des Psalmes zu bringen. Löwe und Schalk, bei denen angefragt wurde, sind der Meinung, daß der Brief an einen reichsdeutschen Dirigenten gerichtet ist Dr. Kroyer, der bekannte Münchner Musikforscher und -professor, teilte mir mit, daß im Jahre 1892 das 2. schwäbische Musikfest in Augsburg vom 5. bis 7. Juni stattfand, das Bülow dirigierte. Bruckner stand nicht auf dem Programm. Levi war bei diesem Musikfest anwesend. Vielleicht handelt es sich um eine Veranstaltung des Allgemeinen Deutschen Musikvereines. In der Allgemeinen Zeitung 1892, Nr. 30, 10. Mai steht die Notiz, daß Bronsart von Schellendorf am 9. Mai in Wien war und sich — den Fuß brach. Wahrscheinlich handelt es sich um einen dieser Musiker, an den Bruckner die nachstehenden Zeilen richtete:

Hochwohlgeborner Herr Direktor!

Danke sehr für die Nachricht des v. Bronsart'schen Ukases. Das ist eine Schlauheit, damit die Herren Deutschen sich desto bequemer ausbreiten können. Voriges Jahr ein Chorwerk, heuer desgleichen, und ich bin einzig nur Symphoniker. Ich werde die Herren Deutschen nicht so bald wieder belästigen; heuer aber in meiner Heimat ist es mein heißester Wunsch. Eine Stunde könnten sie mir schenken. Der Psalm gehört ja eigentlich zur Schlußfeier. Ich bitte Sie Herr Direktor, nochmals um Ihre gütige Verwendung. Wollen die deutschen Herren nicht, dann sollen sie mich gerne haben. Herr Levi wollte zu diesem Feste die 7. oder 8. Symphonie in München aufführen, wie er mir geschrieben hat. Ich gehe jetzt nach Stadt Steyr in den Stadtpfarrhof, und setze dort meine Carlsbader-Cur fort. Bitte nochmal. Mit Dank und Respekt.

Wien, 27. Juli 1892. Dr. A. Bruckner.

Der Brief, der sich früher im Besitze eines Mitgliedes des Wiener Männergesangvereins befand, zeigt eine gewisse gereizte Stimmung Bruckners gegen „die Herren Deutschen". Man kann dies dem Meister nicht verargen, fanden doch seine Werke nur mit Mühe und Not und ganz allmählich Aufnahme und richtiges Verständnis in Deutschland.

Rundschau

Oper

Ende November

Elberfeld Wie überaus fleißig an unserer Bühne gearbeitet wird, zeigt ein Blick in den Novemberspielplan. Er verzeichnet drei Wagner-Werke (Meistersinger, Walküre, Fliegender Holländer), Mozarts Zauberflöte, Beethovens Fidelio, Lortzings Zar und Zimmermann, Thomas' Mignon und dergl.; dazu noch eine örtliche Neuheit: „Der Klarinettenmacher" von Weigmann. Der Text dieser neuen Oper ist von R. Kruse, dem Direktor des Berliner Lessingtheaters, unter Benutzung älterer Legenden und Geschichtsquellen verfaßt; die Person des Klarinettenmachers, der mit Erfindung seines Instrumentes beschäftigt ist, spielt die Hauptrolle. In der Handlung, die oft unbegründet und höchst unwahrscheinlich ist, tritt auch die ehrwürdige Gestalt des Orgelmeisters Johann Pachelbel in Nürnberg auf. Ein Lied Meister Fischarts besingt die Freude über das Glück, das zwei Liebende — den Klarinettenmacher und seine Geliebte — vereinigt. Viel erfreulicher als der wenig einheitlich fortschreitende und wirkende Text ist die Weigmannsche Vertonung. Charakteristische Schönheiten bieten die Ouvertüre und Stellen des 2. Aktes. Daneben laufen weite Strecken her, die kein höheres Interesse zu erwecken vermögen. Gewandt ist die Instrumentation. Trotz einer guten Aufführung konnte es die Neuheit nicht zu einem starken Erfolg bringen. Um die Hauptrollen bemühten sich W. Zillken (Klarinettenmacher) und die Gattin des Komponisten (als Idlora von Neufville). R. vom Rheyn gab in Tongebung und gesanglicher Deklamation die Figur des Organisten Pachelbel lebenswarm. Auch die übrigen Darsteller vervollständigten den harmonischen Gesamteindruck der Vorstellung. — Dem „Dreimäderlhaus" blieb der äußere Erfolg treu. Tüchtiges boten unsere Solisten in den Meisteropern von Wagner, Mozart, Beethoven, Lortzing. Das Publikum unterstützt unsere Kunststätte besser als zu Friedenszeiten. Nicht selten konnte dem Schreiber dieses Berichtes wegen Platzmangels zu verschiedenen Aufführungen kein Zutritt gewährt werden.

H. Oehlerking

Kreuz und Quer

Berlin. Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter tagte am 28. Dezember in Berlin. Beschlossen wurde, einen neuen Normalvertrag für Orchesterleiter und Musiker zu schaffen und die Mitglieder zu verpflichten, unleserliche und fehlerhafte Orchesternoten den Verlegern wieder zur Verfügung zu stellen. Ferner soll eine Notenverleihstelle gebildet werden, die den Mitgliedern, die mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen haben, die Aufführung wichtiger Werke ermöglicht, ohne daß sie gezwungen sind, anderen Gesellschaften tributpflichtig zu werden. Diese Stelle soll nur so lange bestehen, bis die beiden sich jetzt befehdenden Gesellschaften sich wieder geeinigt haben.

— Johannes Brahms' Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock (427 Stück) erscheinen, herausgegeben und mit Einleitung von Max Kalbeck, im Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft.

— Karl Robert Blum, der durch seine musikwissenschaftlichen Arbeiten, besonders über „Das moderne Tonsystem“, bekannte Berliner Musikgelehrte, ist der Komponist eines „Deutschen Siegesmarsches“, welcher in dem neu erschienenen Werke Dr. Bogdan Kriegers „Der Kaiser im Felde“ als „verkleinerte Wiedergabe der Handschrift des Tondichters“ gedruckt ist.

Bonn. Dem Inhaber der Orgelbauanstalt in Bonn, Herrn Johannes Klais, ist von der Frau Großherzoginmutter von Luxemburg, Herzogin von Nassau, der Titel „Hoforgelbaumeister“ verliehen worden.

Braunschweig. Hier starb Hofmusikdirektor Max Clarus. Näheres über ihn im nächsten Hefte.

Breslau. Die von der Zensur verbotene Oper L. v. Roczyskis „Eros und Psyche“ ist freigegeben worden. Die Uraufführung ist Ende Januar im Stadttheater zu Breslau.

Dresden. In der Gesellschaft für Literatur und Kunst hielt Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes einen Vortrag über Bach, Haydn und Beethoven.

Halle a. S. Ein von Paul Klanert für zwei- bis vierstimmigen weiblichen Chor, Soli und Klavierbegleitung (mit verbindendem Text) komponiertes Weihnachtsmärchen, betitelt „Die Weihnachtselfen“, erlebte hier mit reichem Erfolge die Uraufführung aus dem Manuskript. Die Zeitungen loben an dem Werke, das eine Aufführungsdauer von $^3/_4$ Stunde beansprucht und sich in erster Linie für Schulaufführungen höherer Lehranstalten eignen dürfte, die stimmungsvoll melodiöse Musik. Der Text rührt von Helene Kaufnicht her.

Köln. Der Kölner Pianist Dr. Walter Georgii hatte kürzlich in Köln, Berlin und Dresden große Erfolge. Die uns vorliegenden Pressestimmen rühmen sein „Meisterspiel“, bezeichnen ihn als eine „ganz prächtige Künstlernatur“, „Poet am Klavier“ usw.

München. Bernhard Scholz ist 81 Jahre alt in München gestorben. Er stammte aus Mainz, war von 1856 bis 1859 Theorielehrer an der Münchner Musikschule, von da bis 1865 Hofkapellmeister in Hannover, von 1871 bis 1883 Dirigent der Orchestervereinskonzerte in Breslau, von da bis 1908 Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Von seinen Schriften seien „Musikalisches und Persönliches“ sowie „Wohin treiben wir?“ hervorgehoben. Seine Kompositionen bewegen sich auf allen Gebieten der Musik; am bekanntesten sind „Das Lied von der Glocke“ und die Oper „Golo“. Scholz war Ehrendoktor der Philosophie der Universität Breslau.

— Der Violinlehrer an der Akademie der Tonkunst in München Wilhelm Sieben erhielt den Titel Professor.

Prag. Die Oper „Auf der alten Bleiche“ von Karl Kovarovic hatte im tschechischen Nationaltheater in Prag starken Erfolg. Die Handlung ist dem Bauernleben entnommen und beruht auf der Erzählung Großmütterchen von Bozena Nemec. Das Großmütterchen ist der gute Geist für alle Liebesleute. Der Musik wird Melodienfülle nachgerühmt.

Stettin. Der Stettiner Musikverein beging die Feier seines 50jährigen Bestehens und erfolgreichen Wirkens.

Wien. Hier ist am 28. Dezember im Alter von 81 Jahren der frühere Hofballmusikdirektor Eduard Strauß gestorben. Er war der jüngste der drei Söhne des Walzerkönigs Johann Strauß. Im Jahre 1862 trat er in die Gemeinschaft seiner beiden Brüder Johann und Joseph Strauß als Mitleiter der Kapelle ein. Nach dem Tode der beiden Brüder leitete Eduard die Kapelle allein. Von 1870 bis 1900 war er 25 mal mit seiner Kapelle auf Reisen. Im Jahre 1901, als er aus Amerika nach Bremen zurückkehrte, löste er seine Kapelle auf, kurze Zeit darauf legte er seine Stelle als Hofballmusikdirektor nieder.

— Die Wiener Volksoper führte Leo Blechs dreiaktige Märchenoper „Aschenbrödel“, die bisher nur vor 11 Jahren im Deutschen Landestheater Prag gegeben worden war, zum ersten Male seit dieser Zeit wieder auf.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 2

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 11. Jan. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bernhard Scholz †

Von **Hugo Schlemüller**

Nur wenige Jahre der Erholung in dem schönen Florenz, wohin er sich nach Niederlegung des Direktorpostens am Frankfurter Hochschen Konservatorium gewandt hatte, sind dem alten Meister Scholz beschieden gewesen. Es war immer sein Künstlertraum gewesen, dort sein tatenreiches, arbeitsames und kampffreudiges Leben zu enden. Aber schon der Krieg vertrieb ihn aus dem Lande seiner Sehnsucht, er siedelte 1914 wieder nach Frankfurt über; das Ende des Krieges sollte er nicht mehr erleben. Still und ohne Aufsehn zu erregen, wie es immer seine Art war, ist er aus dem Leben geschieden. Er wird im Andenken aller bleiben, die ihn kannten. Denn er war eine kernhafte und aufrichtige Natur. So aufrichtig, daß er auch künstlerisch nur seinem eigenen Triebe und nicht der Mode folgte. Es war ihm heiliger Ernst mit seinem Widerwillen gegen die moderne Musik. Er liebte das Einfache, das Klare, das Reine. Über kleine, feine melodische Wendungen konnte er in Entzücken geraten, an harmonischen Feinheiten, die andere übersahen, seine helle Freude haben. Man mußte ihn ob dieser Empfänglichkeit glücklich schätzen. Daß seinen Kompositionen das Welterobernde fehlte, entsprach völlig seinem Charakter. Aber er hatte wenigstens Charakter, und das ist viel, was man einem Manne nachsagen kann.

Bernhard Scholz ist zu Mainz am 30. März 1835 geboren. Er sollte zuerst das väterliche Geschäft, eine lithographische Druckerei und Verlag von Joseph Scholz in Mainz übernehmen und lernte darum 1851—1853 in Paris bei Lemercier die Steindruckerei. Nach zwei Jahren, währenddessen er im väterlichen Geschäft arbeitete, entschied sich der zwanzigjährige Jüngling für die Musik. Im Frühjahr 1855 ging er nach Berlin, um bei I. W. Dehn Kontrapunkt und Harmonielehre zu studieren, ein Jahr später nach Mailand, um bei Sangiovanni sich im Gesang ausbilden zu lassen. Darauf nahm er 1856/57 eine Stellung als Lehrer für Kontrapunkt am Königl. Konservatorium in München an. Von nun ab wandte sich Scholz der praktischen Ausübung seines Berufs zu. Wir finden ihn 1857—1859 an den Theatern zu Zürich und Nürnberg als Kapellmeister. Da ward ihm eine ehrenvolle Berufung an das Königl. Hoftheater in Hannover als Direktionskollege Marschners, der sich ein Jahr später pensionieren ließ, zuteil. In Hannover fand Scholz, wie er selbst sagt, die schönste Epoche seines Lebens. In den althannöverschen Erinnerungen aus den Jahren 1859—1866 beschreibt er selbst in seiner klaren und kernigen Weise die Eindrücke, die er von dem Leben am Hofe und dem künstlerischen Treiben dieser Stadt erhielt. Er rückte bald in die Stellung eines ersten Kapellmeisters am Theater auf und dirigierte u. a. Lohengrin und Tannhäuser (unter Mitwirkung Niemanns). Daneben führte er in Konzerten vor allem Händelsche Werke auf. Auch schloß er dort Freundschaft mit Joachim, Brahms und Stockhausen, die für seinen weiteren Entwicklungsgang bedeutsam wurden. Im Jahre 1860 unterschrieb er dort den bekannten Absagebrief gegen Liszt und die Neudeutschen. Im Jahre 1865 ward ihm dann die ersehnte Gelegenheit, Italien wieder zu be-

Bernhard Scholz †

suchen, in Florenz leitete er für einige Zeit die Società Cherubini. Darauf kehrte er nach Deutschland zurück, wo er sich in Berlin ansiedelte und vorübergehend als Lehrer am Kullakschen und Sternschen Konservatorium war. Nach dem Kriege nahm er in Breslau die Stellung eines Leiters des Orchestervereins an und hob in kurzer Zeit außerordentlich die künstlerischen Leistungen dieser Konzerte. Dort hatte er auch Gelegenheit, für die Kompositionen Brahmsens einzutreten. So erlebte u. a. die Akademische Festouvertüre im ersten Januar-Konzert des Jahres 1881 seine Uraufführung. Auch veranstaltete er seit 1873 dort regelmäßige Kammermusikabende. Seit 1883 war er Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. In der Denkschrift des Hochschen Konservatoriums heißt es über Scholz bei seinem Eintritt in sein Amt:

„. . . Er war bekannt als Komponist zahlreicher Werke für Chor, Orchester und Soloinstrumente, ebenso von Opern, von denen mehrere erfolgreich über viele deutsche Bühnen gingen. Es war ein Glück, eine solch hervorragende zielbewußte Kraft zu finden, einen Mann an die Spitze der Anstalt zu stellen, der nicht allein eine führende Stelle in der Musik einnahm, sondern dessen allgemeine Bildung und pädagogische Tüchtigkeit ihn ganz besonders zu der Leitung einer Lehranstalt befähigt erscheinen ließen". Bei seinem Abgang von Breslau wurde ihm von der Universität der Doktortitel honoris causa verliehen, wie auch der Staat seine Verdienste später durch Ernennung zum Königl. Professor, durch Berufung in die Königl. Akademie der Künste und andere Auszeichnungen ehrte.

Es ist erstaunlich, daß ein Mann, der mit solcher Berufsarbeit beschäftigt war, an die hundert Kompositionen veröffentlichen konnte. In allen Gebieten der Tonkunst hat Scholz Werke geschaffen, die sich durch gewandte Form und vornehme Melodik auszeichnen. Unter seinen Opern kann man wohl den „Golo" als die bedeutsamste ansprechen. Am meisten sind Scholzens Schöpfungen in der Kammermusik bekannt geworden, sie sind des öfteren gespielt worden und haben stets einen durchaus warmen Beifall gefunden. Auch unter seinen Kompositionen für Klavier finden sich Stücke, die man immer wieder gern spielt.

Wenn zum Schluß noch eine Seite seiner künstlerischen Persönlichkeit, die sich völlig freihielt von jedem Bohèmetum, gestreift werden darf, so ist das seine Bestrebung, durch Volkschorvereine die Schätze unserer Großen ins Volk zu tragen. Das überaus große soziale Verständnis und das Streben, auch als Künstler an der großen Bewegung der volkstümlichen Kunstpflege mitzuwirken und sie zu fördern, beleuchtet aufs schönste die ethische Würde dieses Künstlers. In einem längeren Aufsatz hat Scholz die Ziele seiner Bestrebungen klargelegt, und er hatte, als er späterhin von der Leitung dieses Volkschors wie auch vom Rühlschen Gesangverein, der ihm außerordentlich viel verdankt, zurücktrat, die Freude, daß der Samen, den er ausgestreut hatte, auf ungemein fruchtbaren Boden gefallen war.



Eine Freischütz-Aufführung in Bautzen i. J. 1822

Von **P. E. Richter** (Dresden)

Die „Budissinischen Nachrichten" vom 22. November 1822 (Budissin war der alte wendische bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts gebräuchliche Name Bautzens) enthalten auf S. 341 folgende Anzeige zwischen einer Danksagung für Rettung und Unterstützung beim Brande des Gutes Bornitz und einer Konzertanzeige A. Hänsels, Musikdirektors des Königl. Sächs. Leib-Infanterie-Regiments:

Theater-Anzeige. Donnerstag, den 28sten, und Freitag, den 29sten Novbr., zum Erstenmale: Der Freischütz, große Oper in 4 Acten, von Fr. Kind, Musik von C. M. v. Weber. Der zu dieser Oper erforderliche Kostenaufwand macht es nothwendig, die Preise folgendergestalt zu erhöhen: Eine Loge im ersten Range zu 6 Personen 3 Thlr., ein Platz in der Mittelloge 12 Gr., Cercle 12 Gr., Parterre 6 Gr., eine Loge im 2ten Range zu 6 Personen 2 Thlr, ein Platz auf der Gallerie 4 Gr. Billets zu den Vorstellungen des Freischütz sind von Dienstag den 26sten an in meiner Wohnung, sowie die Arienbücher zur Oper, das Stück 2 Gr., zu haben. Die hiezu erforderlichen Decorationen sind neu gemalt. Caroline Leutner.

Zu dieser Erstaufführung schreibt der damals 15jährige Schüler des Bautzner Gymnasiums Theodor Wilhelm Richter, später bekannt geworden als Verfasser juristischer Werke und der bei Bernhard Tauchnitz in Leipzig im Jahre 1853 erschienenen „Grundverhältnisse der Musik", an seinen in Stolpen lebenden Vater, den Finanzprokurator und Rechtskonsulenten R. G. Richter: „Was die Aufführung selber betrifft, so ist weiter nichts zu sagen, als: daß sie sich lächerlich in den meisten Stücken gemacht haben. Z. B. macht die 50 oder 60jährige Leutnern die Agathe, das 20 oder 18jährige Mädchen, und wie! gerade so daß man es ihr ansah, daß sie weder Frau noch Mädchen seyn konnte. Musik und Stück war erstaunlich verstümmelt. Die Fledermäuse die im Stück vorkommen wurden an dicken Bindfäden gezogen, so auch 5 Stück Hexen, wovon jedoch 2 Exemplare früherhin mochten zu Engeln gebraucht worden seyn, denn sie hatten Flügel, und die Anführerin ritt auf einer Säule oder einer Ofengabel. Statt den feurigen Wagen schickten sie von der Decke ein Rädchen, an dem Werg brannte. Als es abgebrannt war, zogen sie es wieder hinauf. Das wilde Heer und mehreres noch fehlte. Der Gesang war schlecht, und die Bravour-Arien fehlten alle. Das ist so eine kleine Beschreibung des langevorher ausgeposaunten Schreyfritzens. Doch Logen und Parterre und Paradies war alles vollgestopft, und wer befand sich unter der großen Mittelloge? — Carl Maria von Weber! — Der war dazu aus Dresden gekommen! Wie mag er sich geärgert haben, vielleicht auch gelacht haben."

Der das schrieb, mein Vater, war unter Schicht ein Jahr lang Alumnus und Sopransolist an der Thomaskirche in Leipzig gewesen, war aber wegen der Überanstrengung und der von Primanern erlittenen Mißhandlungen durch seinen Vater in das Bautzener Gymnasium gebracht worden.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Ende Dezember

Unser dritter Kriegswinter ist nun zur Hälfte verlaufen, ohne daß er eine besondere, abweichende Physiognomie gezeigt hätte. Sonst ungewohnte Wohlfahrtskonzerte großen Stiles und das empfindliche Fehlen der auswärtigen Kammermusikvereinigungen sind Züge, die auch die beiden andern Kriegswinter trugen. Immerhin wurden wir noch kurz vor dem Feste wenigstens durch einen, und zwar hier noch neuen Kammermusikgast erfreut, durch das Stuttgarter Streichquartett der Herren Wendling, Needer, Michaëlis und Saal, das durch einen ausgezeichneten Stuttgarter Klarinettisten, Hofmusiker Philipp Dreisbach, ergänzt wurde. Leider verschwendete dieser seine Kunst auf Regers Quintett Op. 146. Danach hörte man Quartette von Brahms und Haydn, und hier fiel namentlich das Haydnsche in gradezu klassischer Vollendung aus. Nächstdem wäre der vierte Abend im Lessingmuseum hervorzuheben, den das Quartett der Frau Steiner-Rothstein mit einem Klarinettenquartett von Karl Stamitz begann und mit dem Klarinettenquintett von Brahms beschloß. Das Stamitzsche Werk war dem Klarinettisten, Königl. Kammermusiker Kohl zu verdanken, der sich die Stimmen irgendwo abgeschrieben hat. In dem betreffenden Bande der „Denkmäler der Tonkunst" steht es nicht. Es gewährte einen frischen Eindruck und steht dem Stile der Dittersdorffschen Sachen nahe. Die Klarinette ist nicht konzertant, sondern eher wie sonst die Primgeige verwendet. Das hübsche Werk steht in Es dur. Nach ihm sang Jan Trip „Eliland", ein Liederzyklus von A. v. Fielitz, dem jetzigen Direktor des Sternschen Konservatoriums, schöne, stilvolle Gebilde neuromantischer Richtung. Sonst fiel auf diesem Gebiete nichts Bemerkenswertes vor, denn das Klinglersche Quartett spielte an seinem fälligen Abend nur Beethoven. Dieser beherrschte auch die letzten Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle und Nikischs, das letzte Extrakonzert des Blüthnerschen Orchesters (neunte Sinfonie) usw. Bei Nikisch alternierte er allerdings mit Mozart, wobei die Koloratursängerin Jvogün aus Wien so starken Erfolg hatte, daß sie hinterher ein eigenes Konzert mit dem Philharmonischen Orchester riskieren konnte. Wie bei allen typischen Koloratricen ist auch bei ihr die Stimme nicht groß, aber der stupendesten Virtuosenkünste fähig. Da triumphierte einmal wieder der alte Belcanto. Großen Erfolg hatten auch einige Mitglieder des Deutschen Opernhauses im Konzertsaale (Mizzi Fink, Rudolph Laubenthal u. a.), als der „Große Berliner Opernverein" wieder einmal einen Vereinsabend abhielt. Hier überraschte aber besonders Direktor Georg Hartmann als Liederkomponist positiver Richtung. Da ihm melodisch etwas einfällt und er seinen Melodienfluß nicht in dem heute Mode gewordenen gequälten Harmonienschwulst erstickt, so wirkten seine Sachen spontan auf das Publikum. Er ist ja auch von Haus aus Musiker: als Knabe gehörte er dem berühmten Chore der Kreuzkirche in Dresden an, dann wurde er dort auf dem Konservatorium ausgebildet und später Bühnensänger, als welcher er dann zum Operndirektor avancierte. Mit dem Erfolge dieses seines „Kompositionsabends" dürfte er wohl zufrieden gewesen sein. Dagegen entsprach ein „Theodor Streicher-Abend" den Erwartungen nicht. Die dort gehörten Lieder waren bleichsüchtige Wesen, und eine in ihrer Mitte gespielte Gavotte und Musette für drei Streichinstrumente machte keinen besonderen Eindruck. Da konnte der selber mitwirkende Komponist keine Lorbeeren ernten.

Unter den Pianisten ragte Egon Petri hervor. Dieser eminente Künstler spielte Bach und Mozart, aber leider nicht nach den Originalen, sondern nach den „Bearbeitungen" seines Lehrers Busoni; dann Busoni (ein neues, fürchterliches „Indianisches Tagebuch") und Beethoven, letzteren recht eigenwillig bezw. Busonisch. Wie Busoni so hat auch Petri jene unaussprechlich ausdrucksvolle, farbenreiche Anschlagsnüancenscala zur Verfügung, die wir an Liszts Spiel gewahrten, und doch war es Busoni nie vergönnt, diesem zu lauschen! Echte Kongenialität! Aus dem Konzerte des Violoncellisten Földesy hebe ich eine alte Sonate von Giuseppe Valentini hervor, einem Violinmeister, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Florenz wirkte und viel Kammermusik geschrieben hat. Auch eine noch lebensfähige Musik!

Manches Bemerkenswerte ereignete sich in der Kirche. So führte diesmal neben der Singakademie der Königl. Domchor Bachs Weihnachtsoratorium auf und gab damit den Beweis, daß er unter seinem neuen Direktor Rüdel seinen traditionellen, engen Kreis mit Erfolg erweitert. Bedeutend, jedenfalls nicht alltäglich erschienen die Leistungen des Organisten Walter Drwenski, denen man in der Stadtmissionskirche lauschen konnte. Das Programm gipfelte in der großen einsätzigen Sonate, die Julius Reubke, der alte Schüler Liszts, über den 94. Psalm komponiert hat. Ich betone damit aber nur die glänzende Technik und die feine, geschmackvolle Registrierung des Konzertgebers, weniger das Werk, da es mir nie zuzusagen vermochte. Einen erst 14jährigen Organisten Richard Billeb traf ich in einem Weihnachtskonzerte in der Trinitatiskirche, daneben aber ein neues junges Geigentalent in Gertrud Liebert, einer Schülerin Zajics. Die junge Künstlerin überraschte durch einen herzhaften Strich und großen Ton, dem auch sonst eine gut gebildete Technik zur Seite stand. Der Vortrag war natürlich und gesund. Vom Kirchenchore (Dir. Lenschewski) hörte ich nur eine choralfugierte Weihnachtsmotette I. Wachsmanns singen, was sehr sattelfest, aber etwas klanghart ausfiel. Da mochte ebenfalls der Krieg im männlichen Personal seine Lücken und Ersatznöte geschaffen haben. Um so anerkennenswerter, daß sich diese Chöre in so schwerer Zeit behaupten.

Daß mit der gegenwärtigen Opernproduktion nicht viel los ist, sah man jüngst wieder im Charlottenburger Deutschen Opernhause, wo Kienzls Werk „Das Testament" herauskam. Das steht noch weit unter dem „Evangelimann". Eine fade Handlung mit dem alten Witze, daß ein Totgesagter seine Sippe bei der Testamentseröffnung erkennt und zum Hause hinausjagt, und dem abgeleierten Motive, daß sich zwei Liebende trotz des entgegenstehenden Alten doch noch kriegen, ist mit einer ebenso faden Musik ausgestattet, die stillos zwischen dem Deklamationspathos des Wagnerschen Musikdramas — und zwar mit allzu handgreiflichen Anklängen an Tristan, Meistersinger und Nibelungen — und der leichtestgeschürzten Operette hin- und herschwankt. Ja, wenn da noch eine wirkliche Synthese erreicht worden wäre! Das Stück wirkte denn auch nur auf gewisse Kreise, die dem anwesenden Komponisten zu einigen mühsamen Hervorrufen verhalfen, während um mich her im vorderen Parkett sich kaum eine Hand rührte. Auch die Kritik war gedrückt, denn sie hätte dem Autor, der hier zugleich Text- und Musikverfasser ist, allzugern einen großen Erfolg attestiert. Das ließ sich nun aber trotz des besten Wohlwollens nicht machen. Um so mehr lobte man die glänzende, sorgsamst vorbereitete Aufführung. Sie stand unter Eduard Mörike, dem ersten Kapellmeister, und szenisch unter Felix Lagenpusch. Julius vom Scheidt gab die Hauptpartie, den Lindenwirt und Dorfschulzen, Jacques Bilk seinen Vetter; Bernhardt Bötel und Lulu Kaesser verkörperten das Liebespaar; Harry Steier war der Bader, Emil Heyer der Kaufmann, Eduard Kandl der Gaderer usw. Die lange Reihe der Mitwirkenden wäre an dieser Stelle unerschöpflich. Am besten wirkte ein vielstimmiger a cappella-Satz beim Leichenschmause, obwohl er als typisches Liedertafelprodukt erschien. Ob nun die auch dekorativ prachtvolle Aufführung das Werk länger im Spielbestande halten können wird, muß die Zukunft lehren.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier Anfang Dezember

Im November nahm das musikalische Leben hier raschen Aufschwung, in dem reichen, vielfarbigen Bilde fehlten nur die Konzerte der Männergesangvereine und gemischten Chöre, also die großen, kräftigen Linien; die vorwiegenden Kammermusik-, Klavier- und Liederabende boten zwar viel Schönes und Gutes, im allgemeinen hätte man aber diesem multa das multum vorgezogen. Wer die Zeit nicht besser und nützlicher anwenden konnte, fand stets Gelegenheit, im Hoftheater oder einem Konzertsaale seinen Musikhunger zu stillen. Die ernste Tonkunst war beliebter als die leichte oder gar leichtfertige; die Intendantur mußte sogar den Wünschen der eingesessenen Besucher nachgebend auch in der Woche große Opern auf den Spielplan setzen. Nach längerem Archivschlafe erweckte Generalmusikdirektor Carl Pohlig den „Rosenkavalier" von R. Strauß zu neuem Leben, er erschien verjüngt, gewann zahlreiche Verehrer und wird in der jetzigen Besetzung wahrscheinlich zum Kassenmagneten werden. Alb. Nagel bietet als Titelheldin gesanglich und darstellerisch eine vorbildliche Leistung, die Herren L. Corvinus und A. Jellouschegg, beide geborene Österreicher, fassen den geprellten Schürzenjäger Ochs v. Lerchenau grundverschieden auf, Schillers Wort bestätigend: „Keiner sei gleich dem andern, doch gleich sei jeder dem Höchsten! Wie das zu machen? Es sei jeder vollendet in sich!" Diesen Hauptdarstellern schlossen sich Stephani Schwarz (Marschallin) und Kammersänger Hans Tänzler, der für seinen lyrischen Kollegen M. Koegel rasch einsprang, sowie die Vertreter der vielen kleinern Rollen glücklich an. Eine ähnlich glückliche Besetzung zeigte auch „Orpheus und Eurydike" mit Charl. Schwennen-Linde als Titelheldin, E. Heuermann, der zweiten jugendlich dramatischen Sängerin, und Gertr. Schäfer als Amor. Die Partituren der Werke bilden den denkbar größten Gegensatz, trotzdem verlieh ihnen C. Pohlig blühendes Klangleben. Im Opernregisseur Benno Noeldechen gewann er eine junge, tatkräftige Stütze, die Bühnenbilder waren von blendender, stilgerechter Schönheit und in der Oper Glucks ganz neu, ein griechisches Tempelportal bildete gleichsam den Rahmen der Handlung; das Ballett war im Reigen seliger Geister gar nicht wiederzuerkennen, das Schlußterzett mit dem stereotypen „haec fabula docet" wurde an das Publikum gerichtet.

Am Vorabend seines Geburtstages (17. Nov.) hatte der Herzog das Hoftheater zum Besten der Weihnachtsliebesgaben für die Truppen zur Verfügung gestellt. Man gab einen „Bunten Abend" mit solchem Erfolge, daß schon tagelang vorher das Haus ausverkauft war. Weitere Höhepunkte bildeten „Lohengrin", „Rigoletto" mit dem neuen Heldenbariton E. Hunold als Titelhelden und „Der Evangelimann", in dem er gemeinschaftlich mit dem Heldentenor H. Tänzler einen glänzenden Sieg errang.

Am 11. Dezember erlag Hofmusikdirektor Max Clarus während eines Jagdausfluges einem tödlichen Schlaganfall. Die Spieloper verliert in ihm ihren Dirigenten, der seit 1882 seine Kraft in gewissenhafter Treue dem anstrengenden Berufe widmete, sich durch rege Vereinstätigkeit auch um das musikalische Leben der Residenz Verdienste erwarb und durch dankbare Männerchöre im Stile Franz Abts bei der deutschen Sängerschaft Erfolge errang, während sich seine Opern „Des großen Königs Rekrut" und „Prinzessin Ilse" nicht im Spielplan hielten. Der bisherige Sologesangsbegleiter Kapellmeister Adolf Strauß übernahm sofort seine Aufgaben, so daß keinerlei Störung entstand.

Von den Konzerten galt als wichtigstes dasjenige des Chorgesang- und Männergesangvereins, das am Bußtage in der St. Paulikirche stattfinden sollte. Generalmusikdirektor Carl Pohlig war es gelungen, die niedersächsische Sprödigkeit zu überwinden, seine beiden Vereine zu verbinden, um das „Tedeum" von Bruckner und die Reformationskantate von Bach zur Aufführung zu bringen, mußte aber wie der König im Evangelium bekennen: „Die Hochzeit habe ich zwar bereitet, aber die Gäste waren es nicht wert". An der Teilnahmslosigkeit des Publikums scheiterte der schöne Plan, aus Furcht vor allzu hohem Fehlbetrage sagte der Vorstand das Konzert ab. Unter den hiesigen Künstlern herrschte reges Leben, die Braunschweiger Triovereinigung (Em. Kaselitz, W. Wachsmuth und Wilh. Metzmacher) hatte die Dessauer Hofopernsängerin Risa v. Póka als Gast geladen, aber wenig Ehre mit ihr eingelegt. Die Lieder erhoben sich nicht über Durchschnittsleistungen, im Saal gelten andere optische und akustische Gesetze, höhere Anforderungen als auf der Bühne. Außer dem Klaviertrio (Op. 87) von Brahms spielte der Verein das Klavierquartett in Form einer Rhapsodie von J. Marx, für das fehlende einheitliche, starke, einem hohen Ziele zustrebende Gefühl entschädigen viele Gedanken, die wie Fragmente oder Splitter wirken, bald leidenschaftlich aufbrausend, bald in sinnende Träume ausklingend. Der eigenartige Satz gewann dem bislang hier unbekannten Tondichter viele Freunde. Für einen andern jungen Komponisten Georg Böttcher setzten sich Fr. Hübsch-Wagner, Emmi Knoche, der Pianist K. Schwarz und Konzertmeister Hans Mühlfeld erfolgreich ein; die Werke, Lieder und Kammermusik, verraten musikalische Anlagen, die sich aber noch wie wilder Most gebärden, nach ihrer Klärung und Reife sicher aber den bekannten guten Wein geben. Der Pflege guter Kammermusik diente ferner der Sonatenabend von Gertr. Rosenfeld und Kammermusikus Giemsa, die sich mit drei Sonaten von Bach, Beethoven und Brahms so gut einführten, daß sie der Erfolg zur Fortsetzung ermutigte. Das Klingler-Quartett aus Berlin kam, spielte und siegte. An Einzelkonzerten sind noch bemerkenswert Klavierabende von Emmi Knoche und Elisabeth v. Ludwig, das zweite Orgelkonzert im Dom des Domorganisten Walrad Guericke, je ein Liederabend von Elisabeth van Endert und E. Hildebrandt (Berlin), die unser Publikum unterschätzt hatte und wahrscheinlich nicht wiederkommt. Wie Mora v. Goetz trat auch Hedwig Rose für die Lieder von Prof. Fritz Kauffmann (Magdeburg), der selbst begleitete, erfolgreich ein. Den Schluß bildete das Konzert des Kinderchors der Städt. Bürgerschulen, den O. Thönicke so vorzüglich schulte, daß er sich, in einzelnen Nummern durch den Braunschweiger Lehrergesangverein verstärkt (400 Sänger), nicht nur durch die Fülle, sondern auch durch die Schönheit des Tons auszeichnete. Der Abend bestätigte das Sprichwort: „Ende gut, alles gut".

Ende Dezember

Das Hoftheater wird nicht bloß durchhalten wie das deutsche Volk auf wirtschaftlichem Gebiete, sondern erkämpft auch unter den schwierigen Verhältnissen künstlerische Siege, wie wir sie im Frieden nicht glänzender erlebten. Der Dezember war insofern ungünstig, als die rasch wechselnden Launen des Wettergottes die Stimmen schädlich beeinflußten, so daß wiederholt Gäste die Vorstellung retteten und die für Weihnachten angesetzte erste Neuheit „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner acht Tage verschoben werden mußte. „Die Zauberflöte" ist dank der Tätigkeit des neuen Opernspielleiters Benno Noeldechen, vom Bühneninspektor Gebhardt wirksam unterstützt, ein Schaustück auserlesenster Pracht geworden. Ein ägyptisches Portal — das Land am Nil gilt als Heimat des Mystizismus und der Freimaurerei — bildet den Rahmen der Handlung, die sich jetzt nach Streichung weitschweifigen Dialoges und Szenenumstellung glatt abspielt; dabei stehen die von Herrn Rüger zum Teil neugemalten Dekorationen in lauterster Harmonie. Räume, Stoffe, Formen sind zusammen als Einheit empfunden und befriedigen den ästhetisch gebildeten Hörer. Jede Einzelheit wurde eine Verbesserung. Die Schlange wirkte z. B. wie alle nachgeahmten Tiere lächerlich und zeigte den fliehenden Helden Tamino mit seinem angst-

vollen Rufe: „Zu Hilfe, zu Hilfe! sonst bin ich verloren" nicht gerade von der vorteilhaftesten Seite. Jetzt erscheint nur der Kopf des Amphibiums und läßt der Phantasie des Hörers weitesten Spielraum. Jede Szene wirkte überraschend, nicht zuletzt das genaue Ineinandergreifen von Bühnenvorgängen mit dem Orchester, das Generalmusikdirektor Carl Pohlig in einer Weise vorbereitet hatte, wie sie R. Wagner vorschwebte. Der Erfolg war durchschlagend, Dirigent, Spielleiter, Bühneninspektor und Hauptdarsteller wurden stürmisch bejubelt. Leider mußte unsere Koloratursängerin Else Hartmann absagen, die Vertreterin aus Bremen entsprach den hiesigen Anforderungen aber ebensowenig wie ihre dortige hochdramatische Kollegin, die als Senta („Fliegender Holländer") unsere Stephani Schwarz auch hilfsweise ersetzte. Zu einer wirklichen Festvorstellung gestalteten sich am ersten Weihnachtstage „Die Meistersinger von Nürnberg", in denen Henke von der Berliner Hofoper für unsern M. Grahl (David) einsprang.

Als Uraufführung erhielten wir das Weihnachtsmärchen „Das Büblein von Hameln und der Rattenfänger" von Paul Diedicke, Musik von Max Clarus. Der Stoff eignet sich vorzüglich für die Komposition, denn der Titelheld ist der deutsche Arion, die Verkörperung der sinnberückenden Macht der Musik. Aus praktischen Gründen ging der Dichter nicht auf den naheliegenden Text Goethes („Ich bin der wohlbekannte Sänger") zurück, sondern auf ein Volkslied in „Des Knaben Wunderhorn", nach welchem der fremde Wundermann die Kinder durch sein zauberisches Pfeifen anlockte und ins Verderben führte. Clarus übertrug die Melodien der Oboe, fügte Lieder im Volkston, leichte Chöre, Märsche, Tänze u. a. hinzu, verwob damit bekannte Weihnachtsgesänge so geschickt, daß in der Brust bei jung und alt verwandte Saiten erklangen und das Stück zu einem wirksamen Kassenmagneten wurde. Leider erlebte der Komponist den Erfolg nicht mehr, drei Tage vor der ersten Aufführung starb er wie Siegfried auf der Jagd, aber nicht durch einen heimtückischen Feind — solche hatte er nicht —, sondern infolge eines Herzschlags. Die Mannen trugen ihn auf einer Bahre heim, der fehlende Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" konnte abends nicht gespielt werden, weil der Jubel über den Fall Bukarests die Klage übertönte. Max Clarus wirkte hier seit 1882 verdienstlich, leitete die Spieloper, übernahm aber auch große Werke, obwohl er sich für dieselben nicht begeisterte; als Dirigent von Vereinen beeinflußte er zeitweilig das musikalische Leben der Stadt. Direktor R. Settekorn verpflanzte mit Hilfe des Künstlerehepaars Lukasczyk, Frau Böhmer, Frl. Kannée und des Herrn Sommerstorf drei der von Dr. Erich Fischer bearbeiteten Hauskomödien: „Das Teebrett", „Das alte Lied" und „Ein Roman in der Waschküche" nach Braunschweig, ohne besondern Erfolg damit zu erzielen. Das unverwüstliche „Dreimäderlhaus" wird uns nicht geschenkt und jedenfalls auch hier stets ein volles Haus erzielen, da sich die ersten Kräfte dafür einsetzen.

In den Konzertsälen herrschte bis in die Mitte des Monats regeres Leben als im Frieden. Das erste Abonnementskonzert der Hofkapelle im ausverkauften Hoftheater gestaltete sich zu einem patriotischen Fest. Beim Beginn teilte Generalmusikdirektor Pohlig den Fall Bukarests mit und löste dadurch stürmische Begeisterung aus, das Haus erstrahlte in festlicher Beleuchtung, die Hofkapelle stimmte Deutschland, Deutschland über alles an, das Publikum erhob sich, und wie 100 Orgeln brauste die Nationalhymne gen Himmel. Mit der ersten Nummer feierte der Dirigent das im Mittelpunkte allgemeinsten Interesses stehende Königreich Polen, nämlich durch die Ouvertüre „Polonia" von R. Wagner, einer Vorstudie zu „Rienzi", in der Blech und Schlagzeug das große Wort führen. Das damalige „Finis Poloniae" klang jetzt wie „Polonia rediviva!" Die „Amerikanische" Sinfonie („Aus der neuen Welt") von Dvorak mit ihren irischen und Negermelodien, den nationalen, rasch wechselnden Farben, sowie „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von R. Strauß wurden weitere Großtaten Carl Pohligs an der Spitze der Hofkapelle. Der Heldentenor Curt Taucher (Hannover) erwarb sich durch Nureddins Arie aus dem „Barbier von Bagdad" von P. Cornelius und moderne Lieder viele neue, aufrichtige Verehrer. Ein ähnliches Konzert ermöglichte Obermusikmeister R. Hischer, weil in der Garnisonkapelle viele Kammermusiker als Feldgraue mitwirkten. Die Peer-Gynt-Suite von Grieg und „Les Préludes" von Liszt wird vielleicht kein zweites Militärorchester in dieser Weise spielen. Konzertmeister Hans Mühlfeld erntete mit dem ersten Satz des Violinkonzerts (Op. 10) von Vieuxtemps reiche, verdiente Lorbeeren, unsre Soubrette Hedwig Erl sprang für die erkrankte Kollegin Else Hartmann ein und gab in der Kavatine aus Rossinis „Barbier von Sevilla" glänzende Proben ihrer flüssigen Technik. Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, Hans Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller und A. Bieler) spielte mit dem Klavierquintett (Op. 34) von Brahms einen Trumpf aus, der noch lange nachwirkte.

Von den Männerchören erschien nur der Braunschweiger Lehrergesangverein unter Leitung von Professor Josef Frischen (Hannover) auf dem Plan und bewies, daß er trotz der zusammengeschmolzenen Zahl von etwa 50 Mitgliedern Siege erringen kann. „Heldenfeier" von M. Bruch verlieh dem Abend die rechte Weihe, Schumanns Chöre „Die Rose stand im Tau" und „Die Lotosblume" bezeichneten die Höhepunkte. Dora v. Möllendorff (Berlin) erwies sich als Geigerin von großem Ton, blendender Technik und mitreißender Empfindung. Ein Seitenstück lieferte der Schradersche a cappella-Chor mit seinem Weihnachtskonzert im Dom, in dem Kurt Langner (Berlin) ebenso prächtige vokale Gaben als unser Domorganist W. Guericke instrumental beisteuerte; der Dirigent Domkantor Fr. Wilms hält in unermüdlicher, hingebender Tätigkeit, wie die Werke von A. Becker, C. Riedel und Mendelssohn bewiesen, den Verein auf vornehm künstlerischer Höhe. Der Lessingbund zur Hebung des geistigen Lebens veranstaltete einen musikhistorischen Abend, in dem er die Musik am Braunschweiger Hofe im 17. Jahrhundert, nämlich geistliche und weltliche Kompositionen der Herzogin Sophie Elisabeth sowie der fürstlichen Kapellmeister Löwe, Weiland, Rosenmüller und Schürmann in bedeutsamen Werken vorführte, die Musikdirektor Ferd. Saffe (Wolfenbüttel) in der dortigen Bibliothek ausgegraben hatte, durch einleitenden Vortrag erläuterte und mit Hilfe von Frl. Susanne Wolters, Hofopernsänger M. Kögel, Mitgliedern der Hofkapelle, endlich seines Chores Wolfenbüttel zu stilechter, trefflicher Wiedergabe brachte. Das Herzogspaar und Publikum dankte durch reichen Beifall für die eigenartigen Gaben. In einem Wohltätigkeitskonzert führte sich die Sängerin Cl. Jakobick-Möhle (Charlottenburg) hier ein, erzielte trotz des großen, dramatischen Tons aber keine tiefere Wirkung, weil die Schulung noch nicht abgeschlossen ist und manchen Wunsch offen ließ. Frl. Gertr. Rosenfeld erwies sich wieder als treffliche, hoffnungsvolle Pianistin, die Kammermusiker C. Giemsa und E. Steinhage vervollständigten die Vortragsfolge durch schätzenswerte Beiträge. Von den Kirchenkonzerten verdient eins zu St. Andreas, in der das Künstlerehepaar W. Wachsmuth mit W. Metzmacher (Cello), ein anderes zu St. Magni, in dem sich unser Heldentenor, Kammersänger Hans Tänzler als Oratoriensänger vorstellte und die Geigerin St. K. Graßl Proben ihres Talentes lieferte, besondere Erwähnung. Fremde Künstler mieden, durch die Erfahrung belehrt, die alte Löwenstadt; die hiesige Sängerin Fr. Orthen-Neffgen brachte sich, von Musikdirektor A. Therig wirksam unterstützt, durch einen Liederabend in angenehme Erinnerung. Um die Jahreswende herrscht Friede wenigstens in den Konzertsälen, der freilich nicht lange dauert; das neue Jahr läßt keine Ermüdung erkennen, verspricht sogar gesteigerte Tätigkeit auf künstlerischem Gebiete.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mitte Dezember

Der Tod Kaiser Franz Josefs I., ein Ereignis, auf das man bei dem hohen Alter des allverehrten Fürsten zwar längst gefaßt sein mußte, das man aber doch bei seiner im Grunde kerngesunden Natur nicht so nahe vermutete, hat natürlich auch auf unser gerade jetzt so überüppig gedeihendes Musikleben vielfach bedeutsam eingewirkt. Zunächst durch die unerläßliche Schließung der Theater und Konzertsäle, welche dann wieder zahllose Absagen und Verschiebungen nach sich zog. Weiterhin durch die sich nun von selbst ergebenden Trauerfeiern unserer vornehmsten Musikinstitute. Und da wählten für die ihrige sowohl die Gesellschaft der Musikfreunde (am 29. November) als der Konzertverein (am 2. Dezember) als Hauptwerk das poesievollste, herzinnigste aller klassischen Requiems: das unsterbliche Mozartsche in D moll. Die Aufführung war da wie dort gleich würdig und eindrucksvoll, im Musikverein von F. Schalk ebenso sorgfältig vorbereitet und feinfühlig dirigiert, wie im Konzerthaus durch F. Löwe trefflich zusammenstimmend.

Im Soloquartett wirkten an beiden Abenden Frau Kittel als Alt und Herr K. Mayr als wie immer geradezu dominierender Baß, während den Sopran bei der ersten Trauerfeier Frau Kiurina, bei der anderen (wohl noch stilgerechter) Frau Förstl-Links, den Tenor — dort Herr Gallos, hier Herr Maikl — alle von der Hofoper — vertraten. Als Orchester unter Schalk das in seiner Art doch noch immer unerreichte philharmonische der Hofoper noch vor dem „Requiem" das wunderbar erhabene Traueradagio in Cis moll aus Bruckners siebenter Sinfonie wahrhaft kongenial vortragend und damit die tiefstgehende Wirkung hervorbringend. Gewiß die denkbar würdigste Eröffnung der Trauerfeier! Das Konzertvereinsorchester unter Löwe selbstverständlich auch hier Bestes gebend. Dort der „Singverein" der Gesellschaft der Musikfreunde, hier die dem Konzertverein einverleibte „Singakademie": es wäre schwer, der einen oder der andern Chorleistung den Vorzug zu geben.

Während die Trauerfeier des Musikvereins zugleich das am 26. November ausgefallene außerordentliche Gesellschaftskonzert zu ersetzen hatte, daher in gewohnter Weise vor zahlendem Publikum stattfand, wurde die andere nur geladenen Gästen dargeboten.

Im Konzerthause wurde die Feier durch ein vom Hoforganisten G. Valker gespieltes Choralvorspiel J. S. Bachs eröffnet, worauf Dr. L. Wüllner mit überströmender Wärme ein kurzes „Trauergedicht" von Anton Wildgans sprach, welches sich in herzlichster Weise an den verewigten Monarchen persönlich wendend in die schönen Worte ausklingt: „Magst ruhig schlafen, müder Vater du! — Dein Volk ist stark und hütet deine Ruh'" — Daß an beiden Abenden mit jedem Beifallszeichen zurückgehalten wurde, versteht sich von selbst.

Eigentümlich gestaltete sich die Trauerfeier der Philharmoniker in ihrem zweiten Abonnementkonzerte, welches wegen Erkrankung Weingartners vom 19. November auf den 2. Dezember verschoben worden war. Demgemäß erschien auch die ursprünglich angekündigte Vortragsordnung wesentlich geändert. Man spielte nämlich jetzt zuerst das sanft-elegische Andante aus F. Schuberts sogenannter „Tragischen Sinfonie" (in C moll), sodann die „Gott erhalte"-Variationen aus J. Haydns C dur-Quartett Op. 76 Nr. 1, endlich Brahms' „Tragische Ouvertüre", wobei das Publikum auf dem Programmzettel eigens ersucht wurde, sich jeder Beifallsäußerung zu enthalten. Dann erst wurde mit der zweiten Sinfonie des Meisters (in D dur) der Beethoven-Zyklus fortgesetzt und die glänzende Aufführung besonders des Finale um so stürmischer applaudiert. Für eine Trauerfeier paßten allerdings diese lebensfrohen Klänge, dieser göttliche Humor weniger. Als das Haydnsche Stück begann, erhob sich bei dem Thema (der Volkshymne) das Publikum von freien Stücken, um sich dann bei der ersten Variation (welche Weingartner diesmal unbegreiflich überstürzte) wieder niederzusetzen, was einiges unliebsames Geräusch im Saale erzeugte. In ganz der erhobenen Stimmung wie von der Trauerfeier der Gesellschaft der Musikfreunde und des Konzertvereins schied man diesmal nicht.

Von Musikaufführungen, welche noch vor dem Trauerereignis des 21. November stattfanden, sei für heute noch zweier besonders gelungenen gedacht, in welchen beiden der Sängerbund „Dreizehnlinden" — einer der vornehmsten Wiener gemischten Chorvereine — mit Auszeichnung mitwirkte. Die eine bestand in einer von dem genannten Sängerbunde selbst in der Wiener Dominikanerkirche (I. Postgasse) am 15. November vormittags veranstalteten Aufführung von Bruckners E moll-Messe, mit welcher der Verein zugleich in würdigster Weise sein 20 jähriges Bestehen feierte. Wenn der geistvolle Abt des Stiftes Emmaus in Prag, P. Alban Schachleiter, in der von ihm herausgegebenen Fachschrift „Musica Divina" gerade diese Messe Bruckners (nur von Orgel und einem Bläserchor begleitet) zu seinen kirchenmusikalischen Idealen zählt, hätte er durch die ideale Musteraufführung derselben durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" unter seinem trefflichen Dirigenten Prof. Ferd. Habel in seiner Überzeugung nur bestärkt werden müssen. Mögen die zwei andern großen Messen Bruckners (mit vollem Orchester) in F moll und D moll rein musikalisch genommen im Konzertsaal stellenweise noch mehr wirken; als die kirchlichste, am meisten ins Gotteshaus selbst gehörige erscheint doch die E moll-Messe: für mich war ihr letzter Eindruck am 15. November schlechthin unbeschreiblich.

Einige Tage vorher — am 9. November abends — hatte Prof. Habel in einem sehr erfolgreichen Konzert des Wiener „Kamillo-Horn-Bund" (kleiner Musikvereinssaal) an der Spitze einer Abordnung des Sängerbundes „Dreizehnlinden" mehrere neue a cappella-Chöre des liebenswürdigen und gemütvollen, namentlich in deutsch-volklichen Kreisen hochgeschätzten Tondichters zur besten Geltung gebracht. „Blümlein im Hain" und „Loblied der deutschen Frau" (Text von Hinrichsen) fanden dabei besonderen Anklang. Der künstlerische Schwerpunkt lag an diesem Abend freilich in den Sologesangsvorträgen der Frau Olga Bauer v. Pilecka (Sopran) und des Herrn Rud. Ritter (Hofoperntenorist aus Stuttgart), welche teils neue, teils von früher bekannte Hornsche Lieder mit solcher stimmlichen und Ausdruckskraft wiedergaben, daß vieles (besonders von Herrn Ritter) zweimal gesungen werden mußte. Etwas wesentlich Neuartiges hatte Horn aus dem reichen Schatze seiner tondichterischen Phantasie in drei Liedern mit Flöte beigesteuert, welche auch in Frau v. Bauer und Herrn A. Weinschenk treffliche Interpreten fanden. Mit großer Fertigkeit und entsprechendem Beifall spielte Frau Helene Lampl-Eibenschütz zwei Hornsche Klavierstücke (darunter eine große Phantasie für die linke Hand allein). Als Liederbegleiter am Klavier war natürlich Horn selbst, dem dieser schöne Abend gewiß wieder neue Freunde und Verehrer seiner edlen Muse erwarb, sein bester und berufenster Interpret in eigener Sache.

Im zweiten (ordentlichen) Gesellschaftskonzert (6. Dezember) brachte F. Schalk programmäßig nur Bruckner, und zwar des Meisters wunderbaren Schwanengesang, die unvollendete Neunte Sinfonie, welcher nach längerer Zwischenpause als „quasi-Finale" sein großartiges „Tedeum" folgte. Schalk hatte sich in die Schönheiten beider Werke eingelebt, so daß sie dem gespannt lauschenden Publikum bei der prächtigen Aufführung zum vollen Bewußtsein kamen; elementar schlug besonders wieder das hinreißend dämonische Scherzo ein, von Schalk durchaus im rechten Tempo genommen; für die Schöpfung eines bereits totkranken Mannes in seiner genialen Lebensfrische fast noch unbegreiflicher als die in ähnlich physischem Körperzustand geschriebene Oberon-Ouvertüre Webers und das nachkomponierte lustige Finale zu Beethovens B dur-Quartett Op. 130. Nachdem in Bruckners „Neunter" sein „Abschied vom Leben" — wie er selbst das abschließende herrliche Adagio in E dur nannte, wundervoll leisest verklungen, die Hörer tiefst ergriffen

hatte, schien sie nun der begeisterte Schwung des Tedeums, wie von Engel- und Heiligenchören angestimmt, in den Himmel selbst zu versetzen. Hier äußerte auch wieder der trefflich einstudierte Chor des Singvereines seine ganze imposante Schallkraft und Steigerungsfähigkeit. Minder befriedigte diesmal das (allerdings sehr schwierig geschriebene) Soloquartett. Erhebend blieb die Gesamtwirkung doch — wieder ein Ehrenabend für F. Schalk und seine Getreuen.

In würdigster Weise verlief auch die Trauerfeier, welche der Wiener Männergesangverein den Manen Kaiser Franz Josefs am 10. Dezember mittags im großen Musikvereinssaale veranstaltete. Es war zugleich eine Art Liszt-Gedenkfeier zu dessen 30jährigem Todestage (31. Juli 1886 in Bayreuth), daher als Hauptstück der Vortragsordnung sein in Österreich bisher noch nie aufgeführtes Requiem für Männerstimmen (nur mit Orgel-, Pauken- und teilweiser Bläserbegleitung) gewählt worden war und zur Eröffnung Schuberts Trauermarsch in E moll (Nr. 5 aus den vierhändigen „Marches héroiques" Op. 40b) in der bekannten, überaus wirkungsvollen Orchestrierung Liszts. Wie im Programmzettel der Trauerfeier mitgeteilt war, hat Liszt sein Requiem nicht (wie in der großen Liszt-Biographie von L. Ramann zu lesen) anläßlich des Todes seiner nächsten Angehörigen, sondern tief erschüttert durch das tragische Ende des Bruders unseres verewigten Monarchen, Kaiser Maximilian von Mexiko († 1867) komponiert. Das Requiem wurde zuletzt in der Kirche St. Maria del Popolo in Rom bei der Begräbnisfeier von Liszts unvergeßlicher Freundin Fürstin Karoline Wittgenstein am 12. März 1887 — also bereits nach dem Tode des Meisters — durch Sgambati aufgeführt. Die erwähnte denkwürdige Aufführung war die dritte des Werkes. Ihr gingen voraus: 1. die Uraufführung durch den Akademischen Gesangverein in Jena unter Liszts eigener Leitung am 29. Juni 1871 in der dortigen Universitätskirche, und zwar als Trauerfeier für die im Deutsch-Französischen Kriege gefallenen Kommilitonen; 2. eine vom Leipziger Liszt-Verein veranstaltete Aufführung am 9. September 1886 in der Paulinerkirche zu Leipzig, anläßlich des Todes des Meisters (in Nr. 38 des „M. Wchbl." von 1886 S. 461 ausführlich besprochen). Die jetzige Aufführung durch den Wiener Männergesangverein — wohl die erste, welche von dem tiefst religiös, aber ganz asketisch empfundenen, so recht für Liszts letzte „römische" Schaffensperiode bezeichnenden Werke im Konzertsaal überhaupt stattfand — kann bezüglich der Chorleistung des Männergesangvereins selbst — mit den denkbar feinsten dynamischen Abstufungen — nur als eine schier unübertreffliche bezeichnet werden. Chormeister Keldorfer hat sich da einmal wieder als der würdigste Nachfolger des unvergeßlichen Kremser gezeigt; und wie sang unter ihm der Verein! Aber auch die Solisten, die Herren A. J. Boruttau, W. Linke, E. Fischer und L. Drapal (sämtlich Vereinsmitglieder) gaben ihr Bestes und an vielen Stellen — mit Bezug auf die sehr schwierigen Intonationen — das erreichbar Beste schlechtweg. Bezüglich des Werkes selbst kann ich nur dem Leipziger Bericht von 1886 beistimmen: daß die fast durchgängig homophone Schreibweise, welche Liszt hier anwendet, ohne sich in der äußeren Dauer Grenzen zu setzen, hier und da auf den den liturgischen Bezügen fernstehenden, rein musikalisch empfindenden Hörer ermüdend wirken mag, wofür ihn aber eine Anzahl von Momenten echtester, ursprünglichster Inspiration reichlich entschädigt. Hierher gehört vor allem der höchst überraschende Eintritt von Posaunen und Trompeten (im Konzert von der Orgelgalerie herab geblasen, nach dem Sanctus — zu den Textworten „Osanna in excelsis" wunderbar passend — wie ein Ruf aus himmlischen Höhen. Überaus stimmungsvoll auch das geheimnisvolle Orgelzwischenspiel, vom Sanctus zum Benedictus führend, von dem wir freilich nicht wissen, ob es nicht teilweise vom Hoforganisten Valker improvisiert war. Zum Schluß der Feier die erhabene Trauermusik aus der Götterdämmerung, vom Tonkünstlerorchester unter Hofkapellmeister Luzes Leitung (der auch den Schubert-Lisztschen Trauermarsch dirigierte) kongenial ausgeführt. Seitens des massenhaft erschienenen Publikums ertönte kein Applaus, und der Saal war schwarz drapiert wie bei den vorhergegangenen Trauerfeiern.

Rundschau

Oper

Ende November

Barmen Was der Oktober als erster Spielmonat des Winters 1916/17 erhoffen ließ, hat der November erfüllt. Der Spielplan erfuhr eine weitere, vielseitige Ausgestaltung. Nicht weniger als 13 verschiedene Werke konnten der Öffentlichkeit vorgeführt werden; darunter die deutschen Meisteropern Freischütz, Zauberflöte, Fidelio, Zar und Zimmermann. Eine viel zu große Berücksichtigung erfuhren die Ausländer. Verdi war vertreten durch seinen doch gewiß abgesungenen Troubadour, Othello und Falstaff; Bizet mit Carmen; Thomas mit Mignon: lauter Werke — abgesehen von Othello und Falstaff —, die mit größter Regelmäßigkeit und Pünktlichkeit Jahr um Jahr erscheinen und dem theaterbesuchenden Publikum mehr als ausreichend bekannt sind. Es ist kaum begreiflich, warum nicht eine umsichtige Theaterleitung — wie es bei Barmen der Fall ist! — an Stelle abgedroschener Auslandwerke vergessene oder vernachlässigte Schöpfungen deutscher Meister setzt: einen Gluck scheint man gar nicht mehr zu kennen; Mozarts Don Juan, Cosi fon tutte erscheinen selten oder überhaupt nicht; ebenso ergeht es einem H. Marschner, dessen Hans Heiling einen Troubaduor völlig in den Schatten stellt. Auch geraten die zeitgenössischen Opernkomponisten unverdientermaßen in den Hintergrund. Z. B. hörten wir Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" bisher hier noch nicht. Es wäre ein großes Verdienst um die Volkskultur, wenn endlich ganze Sache gemacht würde, d. h. auf Kosten der Ausländer, die uns entbehrlich sind, ältere und neuere deutsche Meisteropern mit Sorgfalt und Liebe plan- und regelmäßig zu pflegen. — Das Dreimäderlhaus bewährte seine Zugkraft als Kassenstück; über seinen inneren Wert sind sich alle einsichtsvollen Kunstfreunde einig. Die „Fledermaus" als klassische Operette sah ein vollbesetztes Haus, das der gut vorbereiteten Aufführung reichen Beifall spendete. Das Interesse an Schillings Mona Lisa flaute merklich ab. Merkwürdig kühl verhielten sich die Zuschauer Verdis Falstaff, dessen zweiter Aufführung ich beiwohnte, gegenüber. Die sichtbare Gleichgültigkeit dieser hier örtlichen Erstaufführung gegenüber lag nicht etwa an der Vorstellung selbst, welche gut, sachgemäß vorbereitet war und glatt verlief. Die Ursache besteht gewiß darin, daß unser Publikum bei dem naheliegenden Vergleich mit Ph. Nicolais öfter dargebotenen „Die lustigen Weiber von Windsor" unsern deutschen Meister vor Verdi ehrte und auszeichnete. Was den Verdischen Falstaff anbetrifft, war die Hauptrolle durch Edmund Knudsen besonders in musikalischgesanglicher Beziehung gut vertreten. Vortrefflich schnitt Otto Saltzmann als Ford ab. Sämtliche weibliche Rollen waren bei Berta Giselli (Alice), Coelestine Hermkes (Ännchen), Liddy Locke (Quickley), Hedwig Antoni (Page) bestens aufgehoben. Darstellerisch und musikalisch waren auch die Herren A. Porthen (Dr. Cajus), Dr. R. Neukirch (Fenton), Ph. Massalsky (Bardolph) und Leo Kaplan (Pistol) ihren Aufgaben vollauf gewachsen. Stimmungsvoll waren die durch Franz Mannstaedt hergerichteten Bühnenbilder, umsichtig und feinsinnig die musikalische Leitung durch den neuen Kapellmeister H. Stange.

H. Oehlerking

Konzerte

Ende November

Elberfeld Während in früheren Jahren erfahrungsmäßig der November ein Übermaß von Konzerten aller Art brachte, war die Zahl der Veranstaltungen dieses Mal bescheiden. Das bedeutsamste Ereignis war die Aufführung des Deutschen Requiems von Johannes Brahms durch die Konzertgesellschaft (Dirigent Prof. Dr. H. Haym). Infolge der zahlreichen Einberufungen zum Heeresdienst hat der Verein mit nicht unbedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen. Um so mehr muß anerkannt werden, daß er seine dankbare Aufgabe, in Gestalt des wundervollen Requiems von J. Brahms der für das Vaterland gefallenen deutschen Söhne und Brüder feierlich zu gedenken, in hohem Maße gelöst hat. Besondere Anerkennung verdienen die Leistungen der Frauenstimmen; in den Reihen der Männerstimmen machte sich — was leicht erklärlich und entschuldbar ist — hier und da unreine Intonation und nicht schlackenfreie Tongebung geltend. Die beiden bekannten Solisten — A. Nordewier-Reddingius und J. van Raatz-Brockmann — vertieften und verklärten den harmonischen Gesamteindruck.

Anziehungskraft übte der Kammermusikabend der Bläservereinigung des städtischen Orchesters aus. Unter Mitwirkung des Kapellmeisters Fr. Weigmann (Klavier) kamen zwei Sextette zu Gehör: Op. 191 B von J. Rheinberger und Op. 6 von Ludwig Thuille. Beide Werke hinterließen einen tiefen Eindruck und sollten häufiger öffentlich dargeboten werden. Freundliche Aufnahme fanden die von Frau Weigmann mit musikalischer Beseelung gesungenen, größtenteils unbekannten Lieder einheimischer Komponisten: Gemünd, Hagen, Knappertsbusch u. a.

Was Solistenkonzerte betrifft, kehrte Felix v. Kraus bei uns ein und sang in gewohnter Meisterschaft Lieder von Franz Schubert, Robert Schumann und Hugo Wolf. Gesänge, die einen feierlich ernsten, an den Oratorienstil gemahnenden Grundton haben, wie Goethes „Grenzen der Menschheit", waren im buchstäblichen Sinne des Wortes unübertreffliche „Meistersinger"-Leistungen. Lieder heiteren Inhaltes liegen dem Sänger und seinem Singinstrument weniger gut. Im grellsten Gegensatz zu der über alles Lob erhabenen Gesangeskultur eines F. v. Kraus standen die Liedvorträge der Sopranistin Thea v. Marmont. Dieser Sängerin, welcher wir hier zum ersten Male im Konzertsaale begegneten, fehlt im Grunde genommen noch jede Vorbedingung, um öffentlich aufzutreten. Unausgebildet ist die Atemtechnik, unzureichend die Ton- und Stimmbildung, hilflos die Vortragsart. Daß sich eine so unzureichende Gesangeskraft nun gar an die herrlichsten Lieder eines J. Brahms, Chr. Sinding, H. Wolf wagte, ist sehr beklagenswert. Doppelt verwunderlich war es, daß einer Sängerin, die gänzlich fehl am Orte war, Beifall aus dem Zuhörerkreis gespendet wurde.

In einem Bußtagskonzert sang der „Deutsche Sängerkreis" Männerchöre von Palestrina, Bach, Lachner, Schubert u. a. unter G. Pielkens trefflicher Leitung höchst eindrucksvoll. Konzertsängerin Margarete Ring, eine Schülerin von Messchaert, trug Arien von S. Bach und Lieder von M. Reger in schöner Tonsprache vor. Besondere Genüsse bescherte das Wendling-Quartett: der Charakter der Totenklage kam ergreifend zum Ausdruck durch den feinsinnigen Vortrag von F. Schuberts D moll-Streichquartett über das Thema des Liedes „Der Tod und das Mädchen". Zu vorbildlicher Wiedergabe gelangte sodann noch das Andante cantabile aus Op. 18 von Beethoven und die Variationen aus dem Kaiserquartett von J. Haydn.

Kreuz und Quer

Berlin. Im Sitzungssaale des Rathauses zu Charlottenburg fand die Generalversammlung des Deutschen Opernhauses statt. Die Unterbilanz des Opernhauses beträgt 588 000 Mk. Immerhin hat sich die Einnahme des Hauses in der Spielzeit 1915/16 um 262 364 Mk. gegen das Vorjahr gehoben. Die schwierige Lage, die den Theatern durch den Krieg erwachsen ist, die erheblich gestiegenen Preise der Farbe, des Leims und der Leinewand für die Requisiten bedingen hauptsächlich die große Unterbilanz. Dazu kommt, daß die Gagen der Mitglieder in diesem Spieljahre wieder erhöht wurden.

— Das Blüthner-Orchester bringt in seinem 5. Sinfoniekonzert die Sinfonische Ouvertüre (Appassionata) Op. 13 von Arnold Ebel zur Uraufführung.

— In der Silvesternacht starb Ernst Rudorff kurz vor Vollendung des 77. Lebensjahres. Siehe nächstes Heft.

Cassel. Die Spohr-Gesellschaft beendete am 12. Oktober ihr achtes Vereinsjahr. Mit Rücksicht auf die Schwere der Kriegszeit wurde für die Vereinsjahre 1913/14 und 1914/15 ein Beitrag nicht erhoben. Trotzdem war es der Gesellschaft möglich, sich auch an der Kriegshilfe zu beteiligen, indem sie 50 Mk. für die Kriegsunterstützungskasse des Deutschen Musiker-Verbandes stiftete. Für den zur weiteren Förderung der Vereinsbestrebungen im letzten Vereinsjahre wieder erhobenen Beitrag konnte den Mitgliedern als Geschenkgabe die Broschüre von Dr. Schletterer: L. Spohrs Leben und Kompositionsverzeichnis überreicht werden. Betreffs Zuwendungen für die Gesellschaft ist zunächst zu erwähnen, daß die Leitung des Spohr-Konservatoriums die ihrem Institute gehörige Spohr-Sammlung der Spohr-Gesellschaft als Geschenk überwiesen hat. Sie soll nunmehr als Grundstock für eine Hauptsammlung in Cassel dienen, die allmählich nach Möglichkeit alle vorhandenen Spohr-Andenken zusammenfassen soll. Als Spende für die Sammlung sandte der Magistrat der Stadt Braunschweig fünf verschiedene in größerem Format gehaltene photographische Aufnahmen nebst einem Lageplan des dortigen Spohr-Hauses. Die Bibliothek wurde durch Stiftung von 13 Werken der Firma Breitkopf & Härtel und drei Werken der Firma Peters bereichert. Der Förderung der Spohr-Forschung wurde durch Bewilligung kleiner Beträge hierfür Ausdruck gegeben. Zwischen dem Vorstand der Spohr-Gesellschaft einerseits, dem Leiter des Schumann-Museums in Zwickau (Oberlehrer Kreisig) und dem Vorsitzenden der Ortsgruppe Köln der Gesellschaft Mozarteum andererseits sind Verhandlungen gepflogen worden, welche den baldigen gegenseitigen korporativen Anschluß erstreben. Die Mitgliederzahl der Gesellschaft (78) hat sich in der Berichtszeit nicht wesentlich verändert.

München. Helene Raff hat der Hof- und Staatsbibliothek in München die Briefe ihres im Jahre 1882 verstorbenen Vaters Joachim Raff überwiesen, rund 1000 Stück. Besonders reichhaltig sind die Briefe Hans v. Bülows sowie Briefe Raffs an seine Braut und nachmalige Gattin Doris Genast. Hierzu kommen noch eine Anzahl Schriftstücke, die sich auf Raffs Leben und künstlerisches Wirken beziehen, Konzertzettel, Kritiken über Kompositionen Raffs, Skizzenblätter und anderes. Das Benützungsrecht hat sich Helene Raff vorbehalten.

Stuttgart. Emil Gerhäuser, der Oberspielleiter der Stuttgarter Oper, früher Heldentenor, ist hier im Alter von 48 Jahren gestorben.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 3

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 18. Jan. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ernst Rudorff

Ein Gedenkwort von **K. Schurzmann**

Wieder ist einer der Alten aus dem Freundeskreise Brahms, Joachim, Bruch hinweggegangen: Ernst Rudorff, der bekannte Berliner Klavierpädagoge, der sich auch als Komponist einen Namen gemacht hat, ist am 31. Dezember gestorben. 1840 wurde er als Sohn des Geh. Oberregierungsrats Professor Dr. Rudorff in Berlin geboren; den Hang zur deutschen Romantik erbte er von seiner Mutter, die dem Kreise der Romantiker, besonders Achim v. Arnim, freundschaftlich nahestand.

Früh zeigte sich Rudorffs musikalisches Talent. Die Freundin und Beschützerin seiner Jugend war Frau Clara Schumann. Noch während seiner Schulzeit war er Klavierschüler von Bargiel. Nach bestandenem Abitur wandte er sich zunächst dem Studium der Theologie zu, doch schon im Winter 1859 finden wir ihn in Leipzig als Schüler des Konservatoriums: Moscheles und Plaidy, Rietz, Moriz Hauptmann und Carl Reinecke waren seine Lehrer in Klavierspiel und Komposition.

Im Jahre 1865 berief Ferdinand Hiller, der Beherrscher des Kölner Musiklebens, Rudorff an das dortige Konservatorium, doch sein Streben ging über diese Lehrtätigkeit hinaus, und er begründete einen kleinen ausgezeichneten Chorverein, Bach-Verein genannt, mit dem er u. a. Stücke aus der H moll-Messe von Bach und die Musik zu Byrons Manfred von Schumann in Köln erstmalig zur Aufführung brachte.

Als im Jahre 1869 die Königl. akademische Hochschule für Musik in Berlin ins Leben trat, ernannte Joachim den ihm lange bekannten Rudorff zum Mitgliede des Direktoriums und zum Vorsteher der Klavierabteilung; in dieser Stellung wirkte er 41 Jahre bis zu seinem Rücktritt aus dem Staatsdienst 1910; ebensolange gehörte er dem Senat der Königl. Akademie der Künste als Mitglied an. Als Nachfolger Max Bruchs leitete er von 1880 bis 1890 den Sternschen Gesangverein.

Ernst Rudorff
Nach einer Aufnahme von Bandt & Hübner, Photographisches Atelier, Charlottenburg, Bismarckstraße 103

Über Rudorff als Komponist hören wir seinen Lehrer Carl Reinecke (Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1911 „Meine Schüler und ich"):

„Als ich zu meiner ersten Kompositionsstunde ins Klassenzimmer des Konservatoriums trat (1860 Leipzig), saßen dort drei Jünglinge, die sich mir vorstellten als: Sullivan, Grieg und Rudorff. Aus allen dreien ist etwas geworden! Letzterer ist seit 1869 hochgeschätzter Lehrer an der Berliner Königl. Hochschule. Ich halte ihn für den bedeutendsten Musiker des damaligen Triumvirats, obgleich sein Name viel weniger berühmt ist als der seiner beiden Studiengenossen. Seine Variationen für Orchester über ein eigenes Thema Op. 24 (um nur eins seiner sehr gehaltvollen Werke zu nennen) sind ein so bedeutendes Werk, wie mir weder von Grieg noch von Sullivan ein gleiches bekannt geworden; aber ernste Orchesterwerke finden nicht so leicht Verbreitung wie eine burleske Oper oder wie Lieder, lyrische Stücke und Ähnliches. Unter meiner Ägide schrieb Rudorff seine reizvolle Ouvertüre zum blonden Ekbert".

Trotz der Anerkennung, die Rudorffs feine und poesievolle, in der Richtung Robert Schumanns gehaltene Kompositionen in Künstlerkreisen fanden, war es ihm doch nicht beschieden, auf diesem Gebiete zu hervorragender Geltung zu gelangen, seine weittragende Bedeutung wurzelt in der Klavierpädagogik. Eine Anzahl ausgezeichneter Pianisten sind aus seiner Schule hervorgegangen, wir nennen hier nur den Vorsteher der Klavierabteilung an der Königl. Hochschule Professor Heinrich Barth.

Als Herausgeber machte Rudorff sich um die akademischen Urtextausgaben (Mozarts Konzerte und

Klaviersonaten) verdient, an der Chopin-Ausgabe von Brahms war er mit tätig. Ein hervorragendes Verdienst fällt ihm am Lebenswerk Carl Maria v. Webers zu. Nachdem ein Meisterwerk wie die Euryanthe 40 Jahre Manuskript geblieben, gab Rudorff es in Partitur heraus. Webers Briefe an Lichtenstein danken ihm ihre Publikation.

Seinem Charakter ist unbedingte Zuverlässigkeit und Treue, künstlerische Kollegialität und eine seltene Geradheit nachzurühmen. Rudorff besaß den Mut der eignen Meinung, Strebertum war ihm fremd. Neben Joachim war er der Hauptträger der konservativen Richtung an der Hochschule. Wir ehren in ihm das Andenken eines ausgezeichneten Künstlers und Lehrers und eines vorbildlichen Menschen.



Der 16. Rheinisch-Westfälische Organistentag

in Schwelm am 26. und 27. Dezember 1916

Die langanhaltende, schwere Kriegszeit hat dem vom Königl. Musikdirektor G. Beckmann geleiteten Organistenverein für Rheinland und Westfalen wenig oder gar keinen Abbruch getan. Die Einrichtungen des Verbandes, so die Pensionskasse und die Vereinszeitschrift, konnten in gewohnter Weise weitergeführt werden. Die Pensionskasse, welche 55 Mitglieder und 1 Pensionär zählt, war sogar imstande, auf die dritte und vierte Kriegsanleihe je 3000 Mk., auf die fünfte 1000 Mk. zu zeichnen, ohne sich restlos auszugeben; sie verfügt noch über einen Barbestand von etwa 2000 Mk. zur Deckung der laufenden Ausgaben. Die Vereinszeitschrift, deren verantwortlicher Schriftleiter der Verfasser dieser Zeilen ist, wurde im Jahre 1916 dreimal (für die Mitglieder kostenlos) ausgegeben. Die Vereinskasse selbst zeichnete auf die bisherigen Kriegsanleihen insgesamt 700 Mk. und verfügt noch über ungefähr 150 Mk. Barmittel. Noch günstiger wäre allerdings die wirtschaftliche Verfassung des Vereins, wenn alle Mitglieder (es sind deren rund 250) pünktlich ihrer Beitragszahlung nachgekommen wären, was aber mancher aus Saumseligkeit oder Vergeßlichkeit unterlassen hat. Wie eifrig trotz der Hindernisse der Zeit an der Kirchenmusik gearbeitet wird auch an kleineren Orten, davon legte u. a. die geistliche Musikaufführung in Schwelm (10—12000 Einwohner) anläßlich der 16. Tagung des Vereins ein beredtes Zeugnis ab. Der vom Gesanglehrer und Organisten Siegfried Gerdes geleitete Evangelische Kirchenchor Schwelm konnte mit gutem, künstlerischem Gelingen eine feinsinnige Vortragsfolge, welche dem Andenken M. Regers und dem Reformationsjubeljahr gewidmet war, zur Ausführung bringen. Die Hauptnummer — Regers Kantate „Vom Himmel hoch" für 2 Solostimmen, Frauenchor, gemischten Chor, Begleitung von Orgel und 2 Geigen — hinterließ auch bei der guten Darbietung keinen tieferen Eindruck. Verglichen mit der Bach-Kantate fehlt der große künstlerische Wurf; unter all den bekannten Regerschen kontrapunktischen, modulatorischen Künsten u. dergl. leidet am allermeisten die melodische Linie, die ein geistliches Werk vor allen Dingen haben muß, wenn es Gemüt und Herz der Hörer befruchten soll. In edler Tonreinheit und schöner Schattierung sang der Chor „Freut euch, ihr Christen alle" von S. Bach, das sechsstimmige „Maria wallt zum Heiligtume" von Eccard (1553—1611). Frau Machthild Sinn-Löhr (Gevelsberg) sang mit warmer Empfindung „Der Tag, der ist so freudenreich" (Melodie aus dem 15. Jahrhundert) von S. Bach, eine Arie aus dem Weihnachtsoratorium von S. Bach. Als eine begabte und tüchtige Geigerin lernten wir Frl. Marie Queling (Köln) in der Sonate für 2 Violinen und Orgel in G dur von S. Bach, dem Adagio aus der E dur-Sonate von S. Bach kennen. Über eine hochstehende Technik verfügt auch Frl. M. Jamme (Köln) (in den angeführten Sachen). Siegfried Gerdes spielte das Präludium in H moll und die Passacaglia von S. Bach in tadelloser Technik und feinsinniger Registrierung. — Im Mittelpunkte der Hauptversammlung stand ein Vortrag des Rektors Große-Weischede (Bochum) über die Orgelmusik im Reformationszeitalter. Die wichtigsten Gedanken aus der anregungsvollen Arbeit sind folgende: Schon zu Luthers Zeiten nahm die Orgel einen hervorragenden Platz im gottesdienstlichen Leben ein. Die Musiker waren zumeist auch große Orgelmeister, die sich in der Regel an den Meistergesang anlehnten. Die Tonstücke standen häufig in dem Durgeschlecht naheverwandten jonischen und lydischen Kirchentonart. Die Musik und die Betätigung in ihr galt als eine Übung in der Gottseligkeit. Im Vordergrunde stand die Mehrstimmigkeit der Vokalmusik, die die Niederländer meisterhaft beherrschten. Die „Nachahmung" war die meistgepflegte Form, der Kanon eine sehr beliebte Kunstform. Alle Stimmen schlingen sich um den Tenor, der als Cantus firmus den Choral, das Volkslied hat. Man setzte erst die Noten, dann den Text, konnte das Tonstück also auch instrumental darstellen. So wurde der Keim zur Instrumentalmusik gelegt. Aus der Mensuralnotenschrift entwickelte sich die Tabulatur. Die Künstler gingen vielfach aus den Reihen der Kleriker hervor, die in Klosterschulen, an Bischofssitzen, bei berühmten Orgelmeistern und Künstlern ausgebildet wurden. Die Vorbildung dauerte nicht selten bis zu 10 Jahren, da sie eine sehr vielseitige — Komposition, Orgelstruktur usw. — war. Den Grund zur Orgelmusik legte Hofheimer, auf welchem A. Schlick weiterbaute. Rüstig weiter schaffte H. Buchner, 1483 geboren, in Konstanz, später in Zürich angestellt; sein Hauptwerk ist das Fundamentum. Die nun folgende Periode der Koloristen hat nichts Künstlerisches hervorgebracht. Zu dieser Richtung zählten N. Nicolaus, an der Thomaskirche in Leipzig; Bernhard Schneider der Ältere, Organist am Straßburger Münster; Johann Boltz, der letzte Kolorist, Organist in Heilbronn. Orgelkunstformen sind: Vorspiel oder Präambulum, „daß der Zuhörer in den rechten Ton greift". Das charakteristische Merkmal des alten Präambulum ist: schlichte Akkorde mit einzelnen Tönen untermischt. Später lag der Choral zugrunde und wurde kontrapunktiert. Aus dem Präambulum entstand die Tokkata: volle Akkorde, wechselnd mit Laufwerk. Auch die Fantasia ersteht, welche ein gewisses Thema durchführt. Sehr beliebt ist bald das Ricercare: beherrscht von mehreren Themen, bei lockerer Form. Meister dieser Kunstformen ist der Niederländer Sweelinck; mit großer Meisterschaft handhabt er die Fantasia, der mehrere sogenannte Echosätze eingefügt sind; als dritter Satz tritt eine thematische Arbeit auf, aus welcher sich die Fuge bildet. Das Reformationszeitalter setzt auf kirchenmusikalischem Gebiete verheißungsvoll ein, hält dann aber nicht, was es versprochen hat. Die Führung ging an die Italiener über, dann an die Engländer unter Elisabeth, die Niederländer unter Sweelinck, welche deutsche Kunstjünger aus Hamburg und andern Orten vorbildeten, bis in S. Bach die deutsche Orgelmusik ihren Höhepunkt erreichte. — Im Hinblick auf das Reformationsjubeljahr ermahnte Organist Bach (Schwelm) zu reger Pflege des Luther-Liedes. Diesen Gedanken führte Verfasser dieses Artikels weiter aus, indem er praktisch zeigte, wie Luther unsern Gemeinden kirchenmusikalisch wieder nahegebracht werden kann und muß: durch eifrige Benutzung der Choralvor- und -nachspiele S. Bachs auf Luthersche Kirchenlieder, durch rege Pflege des a cappella-Gesanges der kraftvollen Luther-Lieder; zu diesem Behufe empfahl er besonders die jetzt erschienene „Lutherharfe", 50 Tonsätze von S. Bach, Joh. Eccard, H. Schein u. a. zu 28 Luther-Liedern, von Fritz Lubrich (Leuckart, Leipzig; 1,50 Mk.), ferner den „Kirchenchor" von F. Lubrich (ebenda; 1,70 Mk.), für dreistimmigen gemischten Chor; die „50 Wechselgesänge" von S. Gerdes (Baedeker, Essen) für vierstimmig gemischten Chor. — Zur Erörterung kam die wirtschaftliche Lage der Kirchenmusiker in der Kriegszeit. Lebhaft wurde Klage darüber geführt, daß einige Gemeinden den zum Kriegsdienst eingezogenen Organisten das Gehalt vorenthalten und es zum Honorar für den

Vertreter verwerten. Der Vorstand des Vereins wird beim Oberkirchenrat in Berlin einen Antrag stellen, daß die Gemeinden angehalten werden sollen, das Gehalt den zur Fahne einberufenen Organisten unverkürzt zu zahlen, nötigenfalls hat die Kriegskasse diese Verpflichtung zu übernehmen. Das Generalkommando zahlt den Organisten 2,50 Mk. Honorar für einen Kriegsgottesdienst. Durch Umfrage soll festgestellt werden, ob und welche Entschädigungen die Gemeinden den Organisten für Kriegsgottesdienste gewähren. — Die Vorstände des Vereins und der Pensionskasse wurden wiedergewählt. In Anbetracht der für die Tagung wenig günstigen, äußern Zeitumstände war die diesjährige Versammlung in Schwelm (bei Barmen) gut besucht und brachte jedenfalls den Teilnehmern für Amt und Beruf mancherlei Anregung. H. Oehlerking

---

Aus dem Dresdener Musikleben

Das zweite Sinfoniekonzert (A-Reihe) der Königl. Kapelle begann mit den Frühlingsbildern, drei Stücken für Orchester (Werk 35) von Ewald Straeßer, dem 1867 in Burscheid (Westfalen) geborenen Schüler Wüllners am Konservatorium in Köln, wo er jetzt selbst Lehrer ist. Er nennt diese drei Stücke Vorfrühling, Nacht und Festlicher Tag. Der Stimmungsinhalt entspricht den Aufschriften: im Vorfrühling hört man fröhliche Reigen und tolle Kinderlust, in der Nacht Frühlingssehnen mit innigen Wünschen und lockendem Vogelruf und Blätterrauschen, im Festlichen Tag berauschende Lust mit Tanz und klopfenden Herzen. Das wird musikalisch sehr hübsch gesagt und bewegt sich in rhythmisch interessanten Idyllenformen. Großzügiger und reicher in der musikalischen Erfindung und in der Fülle eigenartiger Klangwirkungen ist Franz Schrekers Vorspiel zu einem Drama. Der Komponist, der zu seinen Opern auch die Texte selbst geschrieben hat, hat auch diesem Vorspiel eine von ihm erfundene Handlung zugrunde gelegt. Es handelt sich um die Liebe eines Mädchens zu einem körperlich entstellten Manne, der durch die Sinnenliebe eines schönen Jünglings verdrängt wird. Ein üppiges, der rauschenden Sinnenfreude gewidmetes Fest geht in einen verklärenden, veredelnden Schluß über, der darauf hindeutet, daß schließlich die reine Liebe aus Mitleid für den Mißarteten über die sinnliche Liebe siegt. Schreker zeigt sich als Meister der Instrumentation, der den Stimmungsgehalt des gedachten Dramas mit großem Raffinement musikalisch aufrollt und Orchestermalereien von starker Eigenart zeitigt. Der Wechsel der Gefühle von Weichheit und Süßigkeit bis zur verzehrenden Leidenschaft verrät viel Darstellungskraft, und mit der musikalischen Erfindung geht die Gabe der breiten Gestaltung und thematischen Ausführung Hand in Hand. Die Königl. Kapelle führte unter Kutzschbachs Leitung die für Dresden neuen Werke musterhaft aus, ebenso das den Schluß bildende Heldenleben von Rich. Strauß. — Das zweite Sinfoniekonzert der B-Reihe brachte Hugo Wolfs Italienische Serenade. Mendelssohns fünfte Sinfonie (D moll), die oft Reformationssinfonie genannt wird und seit 1868 in Dresden nicht aufgeführt wurde, wurde zur Feier der Kirchenreformation geschrieben und enthält im Vorspiel das Dresdner Amen, das Wagner bekanntlich auch im Parsifal als Gralsmotiv verwandt hat, sowie im Schlußsatz den Choral „Eine feste Burg ist unser Gott" in prachtvoller Steigerung. Zwischen Wolf und Mendelssohn stand Tschaikowskys Konzert Nr. 1 für Klavier und Orchester in B moll, das Wera Schapira mit bewundernswerter Technik, außerordentlich feiner Nuancierung und Klangschönheit wiedergab. Die Kapelle blieb unter Kapellmeister Reiner in allen drei Werken auf künstlerischer Höhe.

Von den weiteren Konzerten interessierten zunächst zwei Brahms gewidmete Abende: die Kammermusiker Konzertmeister Havemann, Warwas, Spitzner und Wille spielten das B dur-Streichquartett, das Klarinettenquintett und das Klavierquintett in F moll, letztere beiden Werke unter Mitwirkung der Kammermusiker Gabler und Kapellmeister Reiner. Der Sinfoniechor und Hofopernchor, die Königl. Kapelle und Kammersängerin Frau Nast wie Hofopernsänger Burg als Solisten führten das Deutsche Requiem auf. Karl Pembaur leitete die Aufführung, die sehr gut gelang und das herrliche Werk in seiner vollen Schönheit erstehen ließ. — Das erste philharmonische Konzert der Firma Ries führte Leo Slezak und die in Dresden noch unbekannte Geigerin Eva Bernstein aufs Podium. Der berühmte Tenorist sang die Hüon-Arie und Lieder von Liszt, Strauß usw. Er ließ seinen glänzenden Tenor wieder im Piano und Forte strahlen und vermied mit Recht die früher zuweilen beobachtete effektvolle Vortragsart. Die Geigerin zeigte in erster Linie technische Vollendung, an Temperament und Gemütstiefe fehlte es allerdings, namentlich bei Mozart.

Im Tonkünstlerverein führten die Herren Wagner (Pianist), Konzertmeister Heyde und Smith (Cellist) ein neues Klaviertrio von Paul Scheinpflug auf, das der Komponist zum Teil in russischer Gefangenschaft geschrieben hat. Das viersätzige Werk ist eine tüchtige Arbeit von eigenartigem Stimmungsgehalt und wohlklingender Melodik, im Schlußsatz mögen russische Eindrücke mitgesprochen haben.

In einem kleineren Konzert ließ sich der Kölner Pianist Albert Menn hören, der u. a. Liszts Variationen über zwei Bach-Themen ganz ausgezeichnet spielte. Der junge Geiger Arno Schmidt zeigte bei der Wiedergabe der A dur-Sonate von Brahms gut ausgebildete Technik und klare Auffassung, und die Sängerin Else Siegel aus Leipzig erwies sich als sehr geschmackvolle, mit guter Stimme und reicher Empfindung begabte Künstlerin.

Eugen d'Albert trug in seinem Konzert wieder einen vollen künstlerischen Erfolg davon, namentlich mit der von ihm in Dresden noch nicht vorgetragenen F moll-Sonate von Brahms. — Adele Salten, die sich in Dresden mit einem Arien- und Liederabend einführte, offenbarte Weichheit und Wärme und ein gediegenes Können; sie sang Arien von Bach, Händel, Gluck und Mozart — wobei sie eine schöne Kantilene hören ließ — sowie Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf. — Aus Anlaß der deutschen Expressionisten-Ausstellung wurde in den Räumen der Richterschen Kunstausstellung ein Arnold Schönberg-Abend veranstaltet, an dem Konzertmeister Havemann, Kammermusiker Warwas, Spitzner und Wille den ersten und zweiten Satz aus dem Streichquartett Werk 10 und mit Arthur Eller und Siegfried Große das Sextett Verklärte Nacht spielten und Käthe Liebmann aus Leipzig eine Reihe Lieder sang. Viel Expressionistisches ließ sich nicht in den Werken entdecken, man hatte solche gewählt, die noch keine grelle Gesuchtheiten enthalten. Namentlich enthält das Sextett eine Fülle natürlicher musikalischer Schönheiten. Weniger auf natürliches Empfinden und Gefühl sind die Lieder aufgebaut; um so bewundernswerter war es, wie die Sängerin sie bewältigte.

Georg Irrgang

Musikbriefe

Aus Altenburg

Von Emil Rödger

Anfang Dezember

Während der Kriegszeit ist in Altenburg die öffentliche Konzerttätigkeit auf ein Mindestmaß herabgesunken. Schon der Umstand, daß hier neben dem Hauptlazarette 13 Gasthäuser, Turnhallen und andere Gebäude zu Hilfslazaretten eingerichtet worden sind, nimmt den Musikvereinen und konzertierenden Künstlern fast jede Möglichkeit, sich in Konzerträumen hören zu lassen. Doppelt dankbar erwarten wir daher die einzelnen Reihekonzerte, die die Herzogliche Hofkapelle während des Winterhalbjahres unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister R. Groß im Hoftheater veranstaltet. Das erste dieser Konzerte am 9. November vermittelte aufs neue die Bekanntschaft der vortrefflichen Konzertsängerin Frl. Lilli Rummelspacher aus Berlin, die zwei Gluckscbe Arien und Schuberts „Allmacht" mit seelenvollem Ausdrucke vortrug. Die Hofkapelle war kriegsmäßig verstärkt, kein Wunder, daß ihr darum die lebhaften, mehr nach außen wirkenden Sätze Nr. 3 und 4 der Pastorale-Sinfonie von Beethoven besser gelangen als die innerlichen, lyrischen Nr. 1 und 2. Recht nett wurde die mit einem Biedermeiermäntelchen umkleidete Serenade Nr. 6 für zwei kleine Orchester von Mozart gespielt. Besonders dankbar aber dürfen wir Herrn Hofkapellmeister Groß dafür sein, daß er fast in jedem seiner Konzerte wenigstens ein Werk der neuesten musikalischen Schaffensperiode darbietet. Für das erste Konzert war mit viel Fleiß die neue sinfonische Dichtung „Künstlerfest" für großes Orchester von dem Münchener Kurt Peters vorbereitet worden. Das Werk ist in der Form nach klassischem Muster gebaut, überrascht nach der musikalischen Seite durch manche eigene Note, besonders in der zweiten Themengruppe, und glänzt durch blühende Orchestertechnik. Das Werk fand starken Beifall.

Durch Vereinigung der hiesigen Singakademie mit dem Altenburger Männergesangverein, dem Hoforchester und einheimischen Solisten hatte sich Herr Hofkapellmeister Groß die nötigen musikalischen Kräfte gesichert, mit denen er Mendelssohns „Elias" am Totensonntage zu einer sehr stimmungsvollen Aufführung brachte. Der erhebliche Reinertrag kam den Liebeswerken zugute.

Im zweiten Hoftheaterkonzert (4. Dezember) waren neben Haydns Sinfonie G dur Nr. 13, deren Wiedergabe ein besonderes Lob verdient, vier örtliche Neuheiten in die Vortragsfolge aufgenommen: Andante und Rondo A moll für Violoncello mit Orchester von Julius Klengel, ein nicht tiefgründiges, aber wirkungsvolles Virtuosenstück, das der Komponist als Solist mit verblüffender Vollendung spielte, Konzert für Violine und Violoncello mit Orchester von Brahms, bei dem Herr Konzertmeister Kobin von hier sich neben dem Gaste Herrn Prof. Klengel auszeichnete, „Elfenreigen" für Orchester, ein Jugendwerk von Fr. Klose, und Drei Sätze aus der Suite „Die versunkene Glocke" für Orchester von K. Kleemann, ein feininstrumentiertes, dankbares Werk, das bei den Zuhörern viel Gegenliebe fand.

Leider scheint sich zu bewahrheiten, daß mit Ende der diesjährigen Theaterspielzeit ein Wechsel in der Besetzung des Hofkapellmeisterpostens bevorsteht. In hiesigen Musikerkreisen erfreut sich Herr Hofkapellmeister Groß wegen seines Fleißes und seiner idealen, auf Fortschritt gerichteten Bestrebungen großer Beliebtheit. Die Vielseitigkeit seiner Verwendung als Kapellmeister in Konzert und Oper, deren gesamte Oberleitung ihm oblag, als Spielleiter besonders in Wagner-Aufführungen und als Kammermusikspieler verschaffte ihm hier häufig ein volles Maß von Arbeit, deren er sich immer als echter Künstler entledigte.

Aus Dessau

Von Ernst Hamann Ende November

Viel des Interessanten und Schönen boten die ersten beiden Kammermusikabende der Herren Mikorey (Klavier), Otto (1. Viol.), Fischer (2. Viol.), Weise (Bratsche) und Matthiae (Violoncello). Wir hörten in feinkünstlerischer Wiedergabe am ersten Abend (16. Okt.) Mozarts D moll-Streichquartett (Köch.-Verz. Nr. 421) und zwei selten gespielte Werke Beethovens: das einsätzige Klaviertrio B dur (seiner kleinen Freundin Maximiliane Brentano gewidmet) und die Es dur-Trio-Variationen. Von Mikorey am Flügel begleitet, sang Werner Engel vier Schubert-Lieder mit außerordentlichem Erfolge. Das Programm des zweiten Abends (20. Nov.) füllten Bruckners einziges Kammermusikwerk, das Streichquintett F dur und Brahms' Klaviertrio C moll, Op. 101. Den großen Schwierigkeiten des Brucknerschen Werkes gerecht werden zu können, mag für unsere Kammermusiker keine ganz leichte Aufgabe gewesen sein, und doch geschah es in einer Weise, die volle Anerkennung verdient. Ganz ausgezeichnet war die Ausführung des Brahms-Trios. Als interessante Zugabe bot der Abend zwischen Bruckner und Brahms drei Nummern der sechs Kammergesänge für eine Singstimme, Oboe, Horn und Streichquartett von Hans Kößler. Gertrud Land sang die feinempfundenen Lieder mit ganzer Hingabe.

Zur Feier des 50jährigen Bestehens des Vaterländischen Frauenvereins fand unter dem Protektorat der Herzogin Marie und unter der Leitung F. Mikoreys in der St. Johanniskirche ein Kirchenkonzert statt, das einen ganzen Stab erlesener künstlerischer Kräfte zur Mitwirkung vereinigt hatte (Hoforganist Gerhard Preitz, die Münchener Kammersängerin Adrienne v. Kraus-Ostorne, Hofkonzertmeister Prof. Georg Wille (Dresden). Die Singakademie, verstärkt durch den Herrenchor des Hoftheaters und unter Hinzuziehung bewährter Solokräfte der Oper, bot F. Mikoreys tiefempfundenes „Gebet" von Mörike (nach dem Böcklinschen Bilde „Der Einsiedler") für Tenorsolo, Solostimmen, Chor, Orchester, Harfe und Violinsolo, und den Schluß bildete Mozarts unsterbliches „Ave verum corpus" in trefflicher Doppelquartettbesetzung. Das Totenfestkonzert der Singakademie und der Hofkapelle, auch wieder in der St. Johanniskirche, bot nach Beethovens von der Hofkapelle ergreifend gespieltem Trauermarsch aus der „Eroica" als wirkungsvolle Neuheit die Motette für Violin-, Sopran- und Baritonsolo, Chor, Orchester und Orgel „Herr, wohin sollen wir gehen?" von Max Meyer-Olbersleben. Des weiteren sang Richard Fischer aus Würzburg Mendelssohns Rezitativ und Arie aus dem Elias „Zerreißet eure Herzen usw." und Eckerts „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete", und als monumentaler Schluß erschien das Ganze krönend Bachs gewaltig-machtvolle Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott".

Die dieswinterliche Spielzeit der Herzogl. Hofoper wurde am 1. Oktober mit Wagners „Lohengrin" eröffnet. Von demselben Meister erschienen bis zum 1. Dezember noch der „Tannhäuser", in dem unsere neue hochdramatische Sängerin Frau Minna Tube als Elisabeth sich gesanglich und darstellerisch mit beachtenswertem Können einführte, des weiteren der „Siegfried" und die „Walküre". In der letztgenannten Vorstellung gastierte die Königl. Bayr. Kammersängerin Berta Morena als Sieglinde. Klangschön und empfindungsvoll im Gesanglichen überraschte sie besonders durch die Großzügigkeit der in jedem Augenblicke tiefausdrucksvollen Darstellung. Da war nichts Gemachtes und Gesuchtes; alles gab sich in so selbstverständlicher, überzugungskräftiger Natürlichkeit, daß die geniale Künstlerin stets vollen Glauben an ihre Sieglinde zu erwecken wußte. Neueinstudiert wurde am 4. Oktober Smetanas köstliche komische Oper „Die verkaufte Braut" gegeben, in der sich Marcella Sollfrank-Röseler als Marie und Hanns Nietan als Hans besonders auszeichneten. In Marschners „Hans Heiling" sang der für die hiesige Hofoper neu verpflichtete Heldenbariton Werner

Engel die Titelpartie. In reichstem Maße besitzt der Künstler alles das, was die Heiling-Rolle verlangt: eine dunkel gefärbte Stimme voll quellenden Klanges, eine hochentwickelte Kunst zu singen, hinreißend leidenschaftliches Temperament im ausdrucksvollen Vortrag und die Gabe einer freien, überaus natürlichen, tiefdurchdachten äußeren Darstellung. Da unsere Hofoper zurzeit über einen eigenen Koloratursopran nicht verfügt, gastierte Rosa Hjorth vom Freiburger Stadttheater des öfteren als Philine in Thomas' „Mignon". Mit großer Bühnengewandtheit im rein Schauspielerischen vereint die Künstlerin eine sehr beachtenswerte Kehlfertigkeit, die es ihr ermöglicht, allen Anforderungen der nicht gerade leichten Partie voll gerecht zu werden. Unter den übrigen Darstellern seien Marcella Sollfrank-Röseler (Mignon) und Hans Nietan (Wilhelm Meister) mit Anerkennung bedacht. In Neuinszene erschien auch Gounods „Margarete". In ihr bot Rudolf Sollfrank erstmalig den Mephisto. Mit der schlanken, kavaliermäßigen Erscheinung, der charakteristischen Maske und dem feinen, wohldurchdachten Spiel einte sich die schöne, klangvolle Baßstimme in ausdrucksvollem Gesang zu einem künstlerisch vollabgerundeten Ganzen. Außer den bereits erwähnten Werken füllten noch Lortzings „Undine" und Webers „Freischütz" den Spielplan der Oper.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch

Mitte November

Das zweite Populäre Sinfoniekonzert war ganz und gar der leichtgeschürzten Muse gewidmet und brachte ausschließlich „Deutsche Tänze". Logischerweise war Nr. 1 Webers „Aufforderung zum Tanz" in Berlioz' effektvoller Instrumentation. Wie viele mögen mit wehmütigem Entzücken diesem bis in das innerste Mark und Bein bekannten und vielfach mißhandelten Opus als einer Reminiszenz jugendlichen Klavierdilettierens im ehemaligen Elternhaus gefolgt sein — ?! Und nun Joh. Strauß: Kaiserwalzer — Wiener Blut —, im dritten Teil: Geschichten aus dem Wiener Wald — An der schönen blauen Donau . . .! Es war mir eine interessante Studie, hin und wieder die jugendlichen Gesichter zu beobachten — natürlich der Hörer, besonders der Hörerinnen. Dr. Rud. Siegel, der Dirigent, verstand es aber auch, alles nur denkbar Mögliche herauszuholen an Schwung, Noblesse, Pikanterie, Lebenslust usw. Auch das raffinierte, gelegentliche kurze Innehalten ohne Fermate fehlte nicht. Der mittlere Programmteil machte insofern ein ernsteres Gesicht trotz der Tanzrhythmen, als das Hören der dargebotenen Fülle mehr als Aufgabe, schließlich nicht mehr so sehr als vergnüglicher Genuß empfunden wurde. Es schien sich bei dem Interessanten und zum Teil Bekannten des Dargebotenen doch eine Ermüdung bemerkbar zu machen. Dieser Teil brachte: Deutsche Tänze von Mozart, zusammengestellt und eingerichtet von Fritz Steinbach; sieben solcher Tänze nebst Coda von Beethoven und sechs Kontertänze desselben. Das Orchester war ganz bei der Sache, folgte willig seinem Führer und zwang die Hörer in den Bann des frohen Rhythmus.

Der Philharmonische Verein gab im engeren Kreise seiner Mitglieder und Freunde ein lauschiges, inniges, sinniges Konzert ausschließlich mit Streichinstrumenten. Ob man aus Not eine Tugend machte, weiß ich nicht; aber eine Tugend war es, was die Zusammenstellung und Durchführung der Vortragsfolge betrifft. Nach mehrjähriger Pause bot Prof. Brode mit seinen Getreuen wiederum Antonio Vivaldis Concerto grosso in Amoll dar. Den drei Sätzen liegen knappe, aber inhaltsreiche Themen zugrunde, die durch die Schönheit und Vielgestaltigkeit ihrer tonischen und rhythmischen Verwertung den Hörer fesseln. Um das Wohlgelingen haben sich u. a. die teils einheimischen, teils durch den Krieg hier weilenden Fachmusiker Konzertmeister Becker, Erdtel, Herbst, Klein und Winter verdient gemacht. Ein nicht wenig gewagtes Experiment war es, das Andante aus Beethovens Adur-Streichquartett Op. 18 von einer größeren Anzahl Streichern, also gewissermaßen orchestral spielen zu lassen. Bei den melodischen Feinfühligkeiten dieses Satzes, die sonst von dem Empfinden eines einzelnen Spielers abhängen, ist ein gleichartig empfundenes Zusammenspielen einiger oder vieler schwer zu erreichen. Es liegt bestenfalls die Gefahr nahe, daß durch „Drill" das Resultat der Empfindung sich zu intellektueller Schablone kristallisiert. Doch — die Sache wickelte sich immerhin gut und ehrenwert ab. Besondere Hervorhebung verdienen die beiden Brahms-Gesänge — das geistlich gestimmte Wiegenlied und „Gestillte Sehnsucht" für eine Altstimme mit Bratschenbegleitung (Prof. Brode und Dr. Rud. Lohn). Frau Schereschewski mit ihrem tonvollen, ausgiebigen Organ nahm sich der Altpartie bestens an und gestaltete mit ihren Instrumentalpartnern die Gesänge derart schön und wirkungsvoll, daß sie geradezu tiefen Eindruck machten. Ebenso hervorzuheben ist Schuberts berühmtes Quintett, das gewohntermaßen in solch trefflicher Wiedergabe die Hörer erfreute. — Einen schönen, man darf wohl sagen: durchschlagenden, künstlerischen Erfolg erzielten die Damen Schuchmann und v. Skopnik mit ihrem Konzert am 9. November. Frl. Margarete Schuchmann ist eine sehr weit fortgeschrittene Pianistin. Sie spielte zuerst Rob. Schumanns Gmoll-Sonate Op. 22. Ihre Vorliebe für tempo rubato wird sich noch mildern und der Pedalgebrauch an Vorsicht gewinnen. Recht zart hingehaucht brachte sie das Andantino. Ganz vortrefflich gelang ihr Brahms' „Edward"-Ballade Dmoll Op. 10, mit der sie einen tiefen Eindruck machte — ebenso mit den schwung- und poesievollen A- und Edur-Intermezzi Op. 118 und 116, während sie das Hmoll-Capriccio Op. 76 recht launig-neckisch gestaltete. In der zweiten und dritten Rhapsodie Op. 11 von Dohnanyi entwickelte sie große Virtuosität. Frl. Eva v. Skopnik versteht es, ihren schönen, gutgeschulten Mezzosopran gut und klug zu gebrauchen; sie weiß, was sie ihm zumuten darf und was etwa — nicht. Von Rob. Schumann sang sie gemütvoll das Requiem und als packenden Aufruf „Ins Freie". Später kam Wolf mit seinen Licht- und Schattenseiten an die Reihe: „Der Genesene an die Hoffnung" — „Das verlassene Mägdlein" — „Auf einer Wanderung". Nach mehrjährigem Zwischenraum besuchte das Ehepaar Lieselott und Conrad Berner wieder Königsberg. Damals erschienen sie in modernem Zivil, diesmal im Rokokokostüm des 18. Jahrhunderts. Absolut nötig ist diese Aufmachung gerade nicht — sie kann weder nützen noch schaden, und die normale Alltagsphantasie bedarf dieser suggestiven Stütze nicht. Die verschiedenen Sachen und Sächelchen aus der Zeit „als der Großvater die Großmutter nahm", die sie vortrugen, sollen hier nicht einzeln aufgezählt werden. Frau Berner singt zur Laute; sie begleitet sich natürlich selbst. Als „Sängerin" ist sie kaum anzusprechen; ihr Sopran entbehrt der Schulung — ist unausgeglichen. Frau B. ist also Natursängerin. Was Mimik und Gestikulation in ihrem Vortrag anbetrifft, vermißt man das wünschenswerte Maß von abgerundetem, lieblichem Ausdruck, besonders wenn man kürzlich Henrik Dahl gehört und gesehen hat. Doch — über den Geschmack läßt sich nicht streiten, und so hat es auch Frau B. nicht an lebhaftem Beifall gefehlt. Bei diesem Ehepaar ist ausnahmsweise der Mann die „bessere Hälfte" — wenigstens in künstlerischer Beziehung. Herr Conrad Berner ist auf der Violine und der Viola d'Amour Virtuose. Diese Liebesgeige ist ein Mittelding zwischen Violine und Bratsche, hat eine eigenartig-schöne Klangfarbe, deren märchenhaftes Kolorit sie den unter dem Griffbrett mit seinen sieben Darmsaiten befindlichen 21 Stahlsaiten verdankt. Ihre Tonreihe ist natürlich größer als die der Violine oder Bratsche, ebenso die Zahl der Doppelgriffe. Das Flageolett klingt vollsaftig-rund, überraschend. Berner beherrscht das Instrument vollständig und entlockt ihm einen gesunden, großen Ton — auch zarte und markige Arpeggien. Sein Vortrag ist edel, warm, ohne jede Übertreibung. Er verfügt über eine große, virtuose Technik und — das bezieht sich auch auf sein Violinspiel — imponiert vielen, etwas kunstreitend, durch das gelegentliche Abwechseln oder sehr schnelle Vermischen von Streichen

und Zupfen (pizzicato). So z. B. in einem Altwiener Tanzlied von Gärtner, einem Weberschen Walzer und einem Konzertstück von Paganini. Begleitet auf der Laute hat ihn seine Gattin. — Das Dritte Künstlerkonzert gestaltete sich neuartig durch Orchestermitwirkung. Das „Orchester der populären Sinfoniekonzerte", bestehend aus Mitgliedern der Kapellen der Obermusikmeister Böttcher, Hagen, Iwan, Thormann u. a. unter Dr. Siegels Leitung, wurde diesmal herangezogen. Der Berliner Kammersänger Walter Kirchhoff sang vier große Wagner-Nummern: aus den Meistersingern „Am stillen Herd" und das Preislied; die Romerzählung aus Tannhäuser und die Gralserzählung aus Lohengin. Sein Tenor ist sozusagen blühend, die Töne sind nicht nur vollhaltig, sondern glänzend frisch, voller rotwangiger Lebenswärme, die Register ausgeglichen, die Technik tadellos. Das einzige, was ich beanstanden möchte, ist in der Aussprache das stellenweise Ineinanderfließen unklar ausgesprochener Worte. Der Vortrag dieser dramatischen Gesänge gab einen erfreuenden Einblik in die hohe Kunst des Bühnensängers; es gab sich alles textgemäß, seelisch wahr in lebendiger Rundung und Verkörperung edler Art. Das war alles wirkliche Situation, volle Subjektivität von Blut und Wärme. Aber auch außerhalb seines eigentlichen Berufselements — als Liedersänger zeigte sich Kirchhoff als gestaltender Meister. Er sang vier Lieder von Liszt.

Robert Kothe, der lebensfrohe und -frische Volkssänger, brachte diesmal eine funkelnagelneue Liederserie mit — die 13. Folge deutscher Lieder und Balladen, ein jedes charakteristisch in seiner Art: ein Gesellschaftslied „Venus und Frau Musika", ein Minnelied aus dem Jahre 1540 „Gar lieblich hat sich gesellet", ein Scherzlied „Ich weiß mir ein Liedlein", ein Streitlied zwischen Leben und Tod, ein Lied von Hermann Löns „Die goldene Wiege", ein schlesisches, österreichisches und schwäbisches Volkslied u. dergl. m. Besonders hervorzuheben sind noch drei niederdeutsche Lieder aus der Kriegszeit — Worte im Hamburger Platt von dem vermißten W. Seemann nach Singweise von Fritz Jöde (Hamburg): De Rekrut, Dat Mäten und Up Posten. Der Beifall war, wie immer, groß und daher die vier Zugaben. Kothe ist ja kein Kunstsänger, aber er singt herzig und setzt seine „Gemeinde" in Begeisterung und Entzücken. Er ist ein fleißiger, erfolgreicher Sammler einschlägiger Gesänge und erfüllt durch ihren öffentlichen Vortrag und deren Verbreitung eine gute, edle, veredelnde Aufgabe und Sendung. Es taten sich drei zusammen, die gaben ein schön Konzert: Linda Kamieńska sang zuerst einen sechsteiligen Liederzyklus „Rispatti" des seinerzeit hiesigen, verstorbenen, besonders durch seine klassische Oper „Die bezähmte Widerspenstige" usw. weithin berühmten Hermann Goetz. Die von Paul Heyse aus dem Italienischen übersetzten Textdichtungen mögen als solche wohl „Volksgesänge" sein, in der Goetzschen Komposition sind sie trotz aller Schlichtheit als Kunstlieder anzusprechen. In mancher Beziehung erinnern sie an Schumann. Am besten gefiel wohl Nr. 5 „Am Sonntag Morgen, zierlich angetan". Man bekommt diese Lieder selten zu hören. Das sollte nicht so sein, denn sie sind größerer Beachtung wert. Im zweiten Programmteil sang die Dame fünf Lieder ihres Gatten Dr. Lucian Kamieński. (Das junge Ehepaar ist hier ortsansässig.) Das erste Lied „Das Altarbild", sechs Zeilen Text katholisch-dogmatischer Tendenz, eine Art altertümlichen, geistlichen Volksliedes, trifft den richtigen Ton harmlos-naiver Frömmigkeit, gibt sich innig-schlicht in Melodie, Modulation und Begleitung, die im Baß zumeist stufenweise in Oktaven fortschreitet. „Kinderreigen" hat überaus gut gefallen. „Weihnachtslied", zweistrophig, läßt in den letzten zwei oder drei Zeilen in schwacher Ausdeutung das „Stille Nacht, heilige Nacht" in Erinnerung kommen. Auch hier ist der Lokalton gut getroffen. „Zwei rote Rosen brennen" — dies ist in seiner an Koloratur erinnernden, mehr- oder vieltonigen (auf eine Textsilbe) Melodieführung, der die harmonische Deutung und Unterlage entspricht, eigenartig — gesucht. Wenn man denkt: Nun ist die respektive melodische Phrase zu Ende, so weiß der Komponist ihr immer noch eine Wendung unerwarteter, überraschender Intervallenschritte zu geben. Ist es nicht geradezu schwülstig, so klingt es doch weit hergeholt und unbegründet. Der Vokalton, insoweit es zur Einheitlichkeit kommt, ist daher befremdend. Etwas weniger hiervon, und das Lied würde dadurch gewinnen und faßbarer werden. Das „Soldatenlied" ist recht fesch, spaßig und auf den beabsichtigten Effekt gut zugeschnitten; die mehrmalige Wiederholung einiger Worte, natürlich stets an derselben Versstelle in jeder der vier Strophen, ist vielleicht etwas gewagt durch ein Zuviel. Alles in allem kann dem Tonsetzer eine gute Note erteilt werden. Zu den ersten drei Liedern hat er auch die Dichtungen geschrieben, trefflich wie ihm das ganze bezügliche Opus vorschwebte. Am Klavier begleitete er, ein Herz und eine Seele, seine Gattin und durfte mit ihr den Beifall einheimsen. Das zugegebene Wiegenlied war recht herzig und allerliebst. Frau Kamieńska akklimatisierte sich in dem Götzschen Liederzyklus recht bald der Situation auf dem Podium und zeigte, daß sie von ihrem schönen, wenn auch gerade nicht heroischen Sopran einen schönen, guten, verständigen Gebrauch machen kann. Sie singt mit Wärme, textgemäß, ohne Übertreibung, schlicht und wahr. Über das schöne Cellospiel unseres ehemaligen Landsmannes Hermann Hopf habe ich mich vor einiger Zeit bereits ausführlich geäußert. Er hat durch die in Feldgrau gehüllte rauhe Pflichterfüllung an seiner Kunst nichts eingebüßt. Mit Alfred Schröder am Klavier, spielte er Beethovens selten gehörte Cello-Sonate Op. 102 Nr. 2, die im fugenartigen, vielfach synkopischen Allegrosatz besonders schwierig ist. Alsdann spielte Hopf drei Sätze aus der Bachschen C dur-Suite, Präludium — Sarabande — Gavotte, ohne Begleitung, und schließlich die echt cellogemäße Serenade aus des weiland Hannoverschen Hofkapellisten Lindners Cellokonzert — im wohltuenden Gegensatz zu einer Anzahl Stellen der anderen Stücke, die dieser instrumentalen vox humana Widerstrebendes, Unnatürliches zumuteten, was besonders in der Schlußnummer — Davidoffs „Am Springbrunnen" der Fall war. Der bereits genannte Alfred Schröder spielte Schumanns aus vollem Innersten geschöpfte mehrsätzige, umfangreiche und an Technik wie Vortrag große Anforderungen stellende C dur-Fantasie Op. 17. Offenbar verstand er es, sich recht in des Tondichters Seele zu gleichem Empfinden zu versenken. Schröders Art zu spielen erinnert an Backhaus, wenn sie auch nicht dasselbe Maß von Kraft und Großzügigkeit erreicht. Seine Technik ist groß und sicher und der Anschlag intelligent und empfunden differenziert. Als Zugabe spendete er Brahms' Schlummerlied aus Op. 17.

Aus Osnabrück

Von H. Hoffmeister

Anfang Dezember

Der Monat November brachte uns recht schätzenswerte musikalische Genüsse. Den Reigen eröffnete Musikdirektor Paul Oeser mit einem Kirchenkonzert in St. Marien, das mächtige und erhebende Eindrücke hinterließ. Oesers vorzügliches Orgelspiel und seine hervorragende Registrierkunst verschaffen den Hörern stets herrliche Kunstgenüsse. Mit großer Klarheit bot er diesmal Bachs G moll-Fantasie und Liszts prunkvolle Fantasie und Fuge über b a c h und anderes. Als Mitwirkende traten noch auf die Dresdener Konzertsängerin Doris Walde und der Cellist Haack-Rostock. Erstere, hier seit Jahren bekannt und geschätzt, gab mit ihrem vollen, hohen Sopran voll Schönheit und Reinheit herrliche Proben ihres Könnens. Der Cellist Haack spielte zwei kleine ansprechende Stücke von Lassen und Bizet mit guter Technik und sauberem Ton. Das Konzert war stark besucht, auch viele Feldgraue aus den Lazaretten waren erschienen, denen Oeser freien Eintritt gewährt hatte.

Im ersten Kammermusikabend unseres Musikvereins hatten wir die Freude, das Klingler-Quartett zu hören.

Das war hehre Musik in vollendeter Ausführung. Wandelt doch das Quartett noch immer in den Spuren Joachims in der Pflege klassischer Musik. Nach Brahms' A moll-Streichquartett Op. 51 mit seinen schweren Gedankengängen erfüllte Mozarts G dur-Quartett mit ihren fröhlichen Weisen die Herzen der Hörer mit heller Freude. Den grandiosen Schluß bildete Beethovens B dur-Quartett Op. 130, wo ein hoher Genius seine tiefen Gedanken ausspricht. Die Kavatine des sechssätzigen Werkes erweckte besonders eine wahrhaft kirchlich andächtige Stimmung. Wie nicht anders zu erwarten, gaben die Künstler alle drei Quartette in nicht zu überbietender Vollendung und ernteten rauschenden Beifall.

Die Bußtagskonzerte Rudolf Prenzlers in der Katharinenkirche üben schon seit Jahren durch ihre Gediegenheit eine große Anziehungskraft auf das Publikum aus. Auch bei dem diesjährigen Konzerte war die große Kirche voll besetzt, und die andächtig Lauschenden genossen eine weihevolle Stunde. Sicherer und sauberer Vortag unter Hervorhebung der Hauptmelodien durch geschickte und charakteristische Registrierung zeichnen Prenzlers Spiel vor allem aus. Die Konzertsängerin Bohnstedt (Celle) bot mit ihrem glockenhellen Sopran Arien von Bach und Lieder von Wolf und Cornelius; saubere Intonation und gute Dekamation zeugten dabei von tadelloser Schulung. Ferner wirkten noch sehr erfolgreich mit der Konzertsänger Emge (Hannover) und der Geiger Hübler von hier.

Das zweite Konzert unseres Musikvereins war wie das erste ein Solistenkonzert. Professor Brückner (Wiesbaden, Cello), Kammersänger Heß (Berlin) und Pianist Bunk (Dortmund) hatten sich zu löblichem Tun vereinigt. In Professor Brückner lernten wir einen Meister seines Instrumentes kennen, der neben schöner Tonbildung und tadelloser Technik eine klare Ausdeutung der Kompositionen in glänzender Wiedergabe erstehen ließ. Schon in Beethovens A dur-Sonate Op. 69 für Violoncello und Klavier zeigte sich dieses, nicht minder aber in kleineren klassischen und modernen Solostücken, die alle restlos befriedigten und starken Beifall auslösten. Ludwig Heß gehört zu den ersten Sängern der Gegenwart. Eine kraftvolle und doch auch wiederum schmelzreiche Stimme, eine blendende Technik sowie die bedeutende künstlerische Auffassung reißen bei allen seinen Vorträgen die Hörer zum Entzücken. Beethovens Liederkreis an die ferne Geliebte, Schuberts Ganymed, Prometheus und der Musensohn und Schumanns Der Soldat, Meine Rose und Der Hidalgo kamen vollendet zum Vortrag. Als ein geschmackvoller und sicherer Begleiter am Flügel erwies sich der Pianist Bunk, der von früheren Konzerten her hier als geschätzter Künstler bekannt ist. Reicher Beifall und wiederholter Hervorruf ehrten die drei Künstler.

Rundschau

Noten am Rande

Ein musikgeschichtlicher Fund in Kurland. Ein beredtes Zeugnis für die Freundschaft zwischen dem kurländischen Tonsetzer Dietrich Ewald v. Grotthuß und Karl Philipp Emanuel Bach hat Hauptmann Prof. Dr. Otto Clemen in der Bibliothek des kurländischen Provinzialmuseums in Mitau gefunden: zwei Rondos, das eine von Bach vom August 1781, das andere von Grotthuß vom September 1781 stammend. Über ihre Veranlassung und Entstehung erzählt die von Grotthuß vorangestellte „Nachricht" folgendes: „Als ich auf meiner Reise nach Deutschland das mir unvergeßliche Vergnügen hatte, mit Herrn K. Ph. E. Bach bekannt zu werden, so überließ er mir sein Klavier, welches der berühmte Herr Silbermann verfertigt hatte und schon dadurch allein jedem Kenner merkwürdig sein mußte, und noch überdem, weil es mir von großen Klavierspielern als das einzige in seiner Art angepriesen wurde, und weil ein so großer Meister es 35 Jahre gespielt hatte, einen doppelten Wert bei mir erhielt. Schon 15 Jahre hatte ich den Wunsch in meinem Herzen herumgetragen, dieses vortreffliche Instrument nur zu sehen, und auf einmal hatte ich's gesehen, hatte einen Bach darauf gehört und war selbst der Besitzer dieses Klaviers. Ich weiß nicht, welcher guter Genius mir dieses Glück verschaffte, nach dem so viele von Bachs Freunden vergeblich gestrebt hatten. Soviel ist gewiß: mich dünkte, alle Freuden des Lebens aus seiner Hand empfangen zu haben. Allein ihm ging es wie einem Vater, der seine geliebte Tochter versorgt hat; er freute sich, wie er sich selbst ausdrückte, ‚es in guten Händen zu sehen', allein, da er es abschickte, überfiel ihn eine Wehmut, als ob sich ein Vater von seiner Tochter trennte, wovon nachstehendes Rondo ein Beweis ist, welches er mir mit folgenden Worten überschickte: ‚Hier erhalten Sie meinen Liebling. Die Sonate ist ein Beweis, daß man auch klagende Rondos machen könne, und kann auf keinem andern Klavier als dem Ihrigen gut gespielt werden'. In der ersten Entzückung über das erhaltene Klavier machte ich nachfolgendes Rondo und überschickte es Herrn Bach zum Andenken. Und so entstanden diese beiden Rondos zum Andenken unserer Freundschaft und diese Nachricht zur besseren Einsicht des Vortrages." Jetzt sind die beiden Rondos bei I. F. Steffenhagen & Sohn in Mitau im Druck erschienen „als erstes Verlagswerk der altangesehenen Offizin nach langer Pause und als ein Zeichen dafür, daß die Wunden, die der Krieg dem Gottesländchen geschlagen hat, verheilen, zugleich ein neuer Beweis dafür, daß die Kultur Kurlands mit der Deutschlands von je innig verbunden gewesen ist". Die Musik- und litherarhistorische Einleitung von Prof. Clemen bietet Briefe von Moses Mendelssohn, Karl Wilhelm Ramler u. a.

Kreuz und Quer

Aachen. Einer Einladung der Theaterleitung der vierten Armee folgend, hat der auch über die Grenzen Aachens hinaus vorteilhaft bekannt gewordene Städtische Gesangverein Aachen in einer Stärke von 250 Damen und Herren unter Leitung des städtischen Musikdirektors Busch an der Westfront gesungen. Im Deutschen Theater in Lille, in den Kathedralen zu Douai und Cambrai sowie im Theatre de la Monnaie in Brüssel wurde Haydns Oratorium „Die Jahreszeiten" vor unsern Feldgrauen aufgeführt, die das Werk und die nach den Berichten der Presse ausgezeichnete Aufführung mit starkem Beifall aufnahmen. Als Solisten wirkten mit Frau Bellwidt (Frankfurt) und die Herren Schilbach-Arnold (Köln) und Kammersänger Professor Fischer (Sondershausen).

Amsterdam. Hier gab am 10. Januar die Deutsche Oper unter der Leitung des Intendanten v. Gerlach den „Rosenkavalier" von Richard Strauß, den der Komponist selbst dirigierte. Die ersten Rollen waren besetzt mit Margarethe Siems, Dresden (Marschallin), Paul Knüpfer, Berlin (Baron Ochs), Eva v. d. Osten, Dresden (Oktavian) und Minnie Nast, Dresden (Sophie). Die Ausführung, die ausgezeichnet in Szene gesetzt war und den Glanzpunkt der bisherigen Amsterdamer Theaterzeit darstellte, wurde von dem vollbesetzten Hause mit brausendem Beifall aufgenommen.

Berlin. Einer der ältesten Berliner Musiker, Prof. Richard Schmidt, ist kürzlich hier gestorben. Ein Kenner und Förderer des Neuen, war er zu gleicher Zeit maßvoll in der Beurteilung und ebenso ablehnend gegenüber den irreleitenden Auswüchsen. Unvergessen sind auch seine Verdienste um die musikpädagogischen Bestrebungen sowie die Gründung der Musiker-Pensionskasse. Die Hebung der sozialen Stellung der Musiker lag ihm besonders am Herzen.

— Hier ist am 13. Januar der berühmte Wagner-Sänger Albert Niemann nach kurzem Krankenlager zwei Tage vor Vollendung seines 86. Lebensjahres gestorben. 1831 in Erxleben bei Magdeburg geboren, wurde Niemann zunächst Schlossergeselle in einer Maschinenfabrik, dann Schauspieler und Chorist. Seine schöne Stimme machte Musikfreunde auf ihn aufmerksam, und er konnte sich mit ihrer Unterstützung der Gesangskunst widmen. Er gehörte 1854 bis 1855 der Berliner Hofoper an, sang dann in Stettin und Hannover die Heldentenorrollen und wirkte 1861 bei den denkwürdigen Tannhäuser-Aufführungen in Paris mit. Von 1866 an gehörte der gefeierte Sänger der Berliner Oper an. In Berlin war er über 20 Jahre lang der Stolz der Hofoper, vor allem als Wagner-Sänger. Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Walther Stolzing, Tristan und Siegmund, den er 1876 in Bayreuth als erster sang, haben durch ihn ihre bleibende Gestaltung erhalten, bleibend, weil sie in gemeinsamer Arbeit mit Wagner selbst geschaffen worden sind. In schlichter, hingebender Freundschaft hat er zu Wagner aufgeblickt und den Sarg des Meisters auf seinen Schultern zu Grabe tragen helfen. Der Sieg der Wagnerschen Kunst ist nicht zum wenigsten sein Erfolg. Wenn er als der Wagner-Sänger in der Erinnerung am längsten leben wird, so hat er doch auch auf dem Gebiete der französischen und italienischen Oper, ja im Konzertsaal, in Oratorium und Lied Unvergeßliches geschaffen. Wie er auch den Händelschen Judas Makkabäus musterhaft im Konzertsaal sang, so entzückten die Lieder Schumanns aus seinem Munde. Schlicht, wie sein Wesen ist, schied Niemann 1889 von der Stätte seiner Erfolge. Ohne Abschiedsfeier, aber doch nicht ohne Rührung. Noch einmal ist er dann zur Ehrung Schillers auf die Bühne getreten und hat im Schauspielhaus in Wallensteins Lager das Reiterlied gesungen. Albert Niemann war erst mit der Schauspielerin Maria Seebach, dann mit der Schauspielerin Hedwig Raabe verheiratet.

Bitterfeld. Die hiesige Kantoreigesellschaft, die schon seit Jahren von Konzertmeister Hans Schmidt (Halle a. S.) geleitet wird, brachte in ihrem ersten Winterkonzert Frauenchöre von Rheinberger, die Kantate Op. 92 von Alb. Becker und die Triolieder von Rob. Kahn zur Aufführung. Solistisch waren die Damen Winkler und Dr. Münzing erfolgreich beteiligt.

Blankenburg a. H. Im Weihnachtskonzert des hiesigen Chorgesangvereins (Leitung: F. Kornhardt) kamen gem. Chöre von Gluck, A. Becker, G. Schreck und K. Klanert zu fein gelungener Wiedergabe. An der Orgel wirkte der Organist W. Schreiber (Begleitungen und Solostücke von Berg), und der bekannte Braunschweiger Violoncellmeister August Bieder steuerte zum Programm Stücke von Bruch, Lotti., Marvallo, Berg und Schumann bei.

Frankfurt a. M. Hier starb der Tenorist Heinrich Hormann im Alter von 68 Jahren. Hormann war ein gesuchter Oratoriensänger, der in Deutschland, Holland und der Schweiz ein ständiger Gast der Konzertsäle war. Er begann seine Laufbahn als zehnjähriger Knabe im Domchor des Königs von Hannover.

Salzburg. Im Mozarteum fand der 38. Mozart-Tag statt. Aus dem Jahresbericht ist zu erwähnen, daß die Villa Betramka in Prag-Smichow, in der Mozart als Gast des Ehepaares Duschek den Don Juan vollendete, in den Besitz des Mozarteums übergegangen ist. Der Bau des Mozarthauses beanspruchte 1 300 000 Kronen, von denen noch 500000 Kronen als Hypotheken ausstehen. Für den Ankauf von Mozarts Geburtshaus stehen vorläufig 5208 Kronen zur Verfügung. Dem Archivar Kais. Rat Engl, einem der Gründer des Mozarteums, wurde die silberne Mozartmedaille verliehen.

Stuttgart. Baron zu Putlitz feierte am 16. Januar sein 25 jähriges Jubiläum als Generalintendant der Stuttgarter Hoftheater. Er hat für Stuttgart einen vielseitigen Spielplan geschaffen, der keine künstlerische Richtung unberücksichtigt läßt. Seine Bemühungen haben Stuttgart in dem „großen" und „kleinen" Haus das modernste deutsche Hoftheater für Oper und Schauspiel verschafft. Putlitz hat auch als zweiter Präsident des Deutschen Bühnenvereins und als Vorsitzender des Württembergischen Goethebundes große Verdienste.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 4

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. Jan. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Der „Sonnenhymnus" von Wilhelm Berger

Gelegentlich der Erstaufführung in Berlin

Besprochen von **K. Schurzmann**

Wilhelm Berger gehört zu den deutschen Musikern, denen im Leben die verdiente Würdigung gefehlt hat. Seiner vornehmen Persönlichkeit war es nicht gegeben, sich mit Gewalt in der Öffentlichkeit zur Geltung zu bringen. Er starb in der Vollkraft seines Schaffens, jung an Jahren, bis zum letzten Atemzuge in der Hoffnung lebend, daß er warten könne, daß seine Zeit noch kommen müsse. Als dann der Tod unvermittelt und rauh das Schlußwort gesprochen, war es fast ausschließlich der Liederkomponist Wilhelm Berger, dessen Name fortlebte. Wer kannte den Verfasser des Drachenliedes nicht? Jenes liebenswürdigen Augenblickseinfalls, der — Ironie des Schicksals — mit einigen anderen Liedern das Andenken an den Komponisten lebendig hielt, während sein großes Lebenswerk unaufgeführt, ja zum großen Teil ungedruckt und unbeachtet blieb.

Nun endlich scheint aber auch für Wilhelm Berger die Zeit zu kommen, da man sich seines Schaffens bewußt wird, allenthalben taucht sein Name auf, und ein Tag der Ernte soll ihm werden, wenn der Philharmonische Chor unter Leitung von Siegfried Ochs den nun endlich gedruckten Sonnenhymnus (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) in Berlin erstmalig zur Aufführung bringen wird. Bei der Schwierigkeit des Werkes dürften einige einführende Worte zum Verständnis beitragen.

Für den Sonnenhymnus (Op. 106) für gemischten Chor, Baritonsolo und großes Orchester lag Berger ein farbenprächtiges, aus klassischem Geiste geborenes Gedicht von Richard Zoozmann vor, ein jauchzendes, sehnsuchtsstarkes Lied, das in großartiger Steigerung und wunderbarem Bilderreichtum für die Musik vielgestaltigen Untergrund gibt.

Das sehr langsam bezeichnete Orchestervorspiel beherrscht ein schön geschwungenes Thema, das die Celli an die Bratschen, diese an die Geigen abgeben; bei zunehmender Bewegung übernimmt es das Horn, bis endlich das ganze Orchester Leben und Licht wird.

Nun beginnt der bis zu acht Stimmen geteilte Chor: „Tränkest du wieder die arme Erde aus goldenem Kruge mit Licht und Glanz? Tönet wieder, Krone des Weltalls, dein wundermächtiger Morgenpsalm, nun wo du strahlend den rosenbekränzten Toren des Ostens siegprangend entwandelst?" Der Chor ist anfangs unbegleitet, dann trägt ihn das Orchester mit Ausnahme der Streicher bis zum Ausklang der Frage, die in einem durch alle instrumentalen Mittel glänzenden Nachspiel weiterklingt.

Nun belebt sich das Zeitmaß, und der Chor beschreibt die Wirkung des erwachenden Lichts, die Stimmen treten nacheinander und rhythmisch völlig unabhängig ein, und das Orchester geht aus einem markigen, die Erdgiganten charakterisierenden Motiv in fließend flutende Bewegung über, sobald der Chor das Leben der hervorsprudelnden Quellen kündet. Schöpferwille läßt die gewaltigen, sich in der Bewegung mehr und mehr steigernden Chor- und Orchestermassen erbeben:

„Aus des Erdreichs gärenden Schollen ziehst du mit mütterlich lockenden Blicken tausend unsichtbare, kräftige Keime", die Stimmen treten kanonisch ein, 32tel-Bewegung flimmern die Geigen und Bratschen, von Klarinetten begleitet, in abwärts gerichteter Chromatik, ihnen entgegen streben gewaltige Bässe.

Welch grandiose Wirkung, wenn der Chor plötzlich wieder zusammentritt und in breitem Zeitmaß und forte das herrliche Bild gibt:

„Sieh! und der weltenumklammernde Riese, der Ozean, hebt sich mit tausend Wellen dir freudig entgegen".

Sobald das Wort Ozean gesprochen wird, breitet sich das strahlende C dur aus, in gebrochenen Akkorden eilen die Streicher auf und nieder, die Harfen entsenden aufstrebende Dreiklänge, und die Terzengänge der Altstimmen versinnbildlichen meisterhaft die Wellenbewegung. Auf dem Quart-Sext-Akkord der Haupttonart schließt sich das Bild:

„Und donnernd ertönt dir am hallenden Strande sein jauchzendes Loblied, das ewig wie du". Auch formal ist hier ein Abschluß, indem das Thema des Vorspiels in majestätischer Größe noch einmal erklingt. Sehr markiert, ff deklamiert jetzt der Chor: „Alles wird Leben!" und immer lebhafter untermalt das Orchester die folgenden Textworte:

„Unbeschäftigt in Höhen und Tiefen bleibt nicht das geringste Atom — es treibt und drängt ohn Unterlaß dir entgegen", frohlockend rufen sich die Stimmen zu: „Das erste am Licht will jedes werden".

Plötzlich ebben die gewaltigen Tonwogen ab, und im pp, doppelt so langsam schildert der Chor die Wirkung des Windes, nicht des Sturmes, sondern des Himmelsboten, der all den erhitzten Kräften belebende Kühlung fächelt. Die Partitur ist ganz durchsichtig, Klarinetten

und Violinen bewegen sich in den Dreiklangsintervallen der Haupttonart, eine Flöte schwebt über dem Ganzen, das von schwellenden Harfenarpeggien melodisch durchzogen ist. Nach dieser zartpoetischen Episode verkündet der Chor groß und feierlich: „Du aber, ewiges, himmlisches Feuer, zeigst allen die Wege mit führenden Händen".

Die Tonart wechselt jetzt nach H dur, und die gedämpften Streicher, denen sich das ganze Orchester mit führendem ersten Horn gesellt, leiten pp ein Baritonsolo ein: „Und weiter wandelst du über die Berge, Segen aus reichem Füllhorn streuend und noch im Scheiden von Macht und Schönheit ein blendendes Bildnis, bettest in kühle Fluten des Meeres du deine glühende, göttlicheStirn".

Dieser ganze Abschnitt ist vorwiegend lyrisch gehalten, das ihn beherrschende Motiv behält der Komponist im folgenden bei. Unbegleitet setzt der Chor unisono in ehrfurchtsvollem Staunen ein: „Über die Berge bist du gewandelt, hinter den Bergen bist du entschwunden", und nun in fortreißender Steigerung mit nacheinander einsetzenden Chorstimmen und Beteiligung des vollen Orchesters mit Harfen: „Aber unendliche Freude hast du, unendliches Leben mit jedem Schritte der Welt gegeben". Hier schließt sich die Form mit dem führenden Motiv des Baritonsolos.

Die eigentliche Hauptsteigerung des ganzen Tongedichts bringen die ff molto espressivo gesungenen Worte: „O Sonne, Allmutter des Lebens, wie göttlich und selig beseligend, gleich dir zu wandeln in tatenstrotzendem Schöpferdrang!" Während die Holzbläser mit dem Chor gehen, die Violinen und Bratschen chromatisch auf- und absteigende Figuren dazwischen werfen, bringen die Bässe den aus dem Vorhergehenden bekannten Gedanken allgemeiner Regsamkeit in grandioser Polyphonie, er herrscht bis zum Abschluß des sich in breiter Steigerung auslebenden Abschnitts.

Am Schluß kehrt der Komponist in die Anfangsstimmung zurück, die Form rundet sich zum organisch Ganzen, die Tonart Es dur und das erste sehr langsame Zeitmaß treten wieder ein. Nur Streichorchester begleitet die Worte des Chors: „Wenn uns armen Erdenwandrern das Kleid der Erde zerbröckelnd einst fällt, nimm den entkörperten, himmlischen Funken, den du in Schöpfungsanfangstagen erbarmend entzündet in unsrer Herzen dunklem Gefängnis" — nun tritt das volle Orchester mit Harfen ein und bringt den Hauptgedanken des Anfangs, während im Chor abermals das Motiv der Regsamkeit herrscht, und in breiter, glänzender Steigerung klingt das Werk aus in die Schlußworte: „Nimm unsrer Seele winziges Leuchten, das Glut ist von deinem unsterblichen Glühen, nimm es ans große, jauchzende, flammende Mutterherz".

Der Wert der Bergerschen Komposition liegt in der Kraft seiner melodischen, warmblütigen Erfindung und in dem Enthusiasmus, aus dem heraus sie geschaffen, und den sie auf den Hörer wieder ausstrahlt. Der Chorsatz ist bei hohen Anforderungen an die Ausführenden von prächtiger Klangwirkung, die Instrumentation vielfarbig, doch immer durchsichtig, das ganze Werk stark polyphon und rhythmisch eigenartig. Möge es die verdiente Aufnahme finden und die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf seinen Schöpfer lenken, dessen geistiger Nachlaß noch reich an ungehobenen Schätzen ist.

Musik und Mathematik

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

In dem Aufsatz L. Riemanns „Konsonanzgefühl und mathematische Akustik" (Heft 49, 1916) steht der paradox klingende Satz: „Die Mathematik resultiert Gegensätze, die in der praktischen Musik gar nicht vorhanden sind", und später wird die Bedeutung der mathematischen Akustik für die Erweiterung des Konsonanzgefühls auf ein Mindestmaß eingeschränkt, ja sogar behauptet, der praktische Musiker könne über diese Probleme hinwegsehen, da sie doch keine bleibenden Resultate zeitigen.

Ich erwähne diesen Gedankengang nicht, um mich Riemanns Ausführungen anzuschließen oder dem von ihm angegriffenen Dr. Arend beizuspringen, über dessen ebenfalls nur bedingt angenommene Entwicklungsfähigkeit des musikalischen Ohres z. B. Busoni in dem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" schon erheblich hinausweist. Wichtiger scheint, daß in der ganzen Kontroverse ein prinzipielles Mißverständnis über streng musikalisches Denken und musikalisches Hören (samt Überhören) zutage tritt, eine nicht abzuleugnende Tatsache also, die uns zum Urproblem, zu den Beziehungen der Musik und Mathematik überhaupt zurückführt und uns abermals vor die Frage stellt: Wollen wir künftig eine Musik der Naturtöne oder der Kunsttöne? Soll musikalisches Feingefühl fernerhin Sache der Empfindung oder des berechnenden Verstandes sein?

Der historisch gewordenen Auseinandersetzung über diese Frage kommt allerdings auch Dr. Arend — in übereinstimmender Ablehnung des mathematischen Beweises — recht nahe, wenn er wie sein Opponent dem Musiker das Recht zugesteht, die ganze mathematische Begründung der Harmonielehre außer acht zu lassen. Es gab ja schon andere, die in der Heranziehung der Mathematik eine recht billige Handhabung der Routine sahen — und viele musikalische Meisterwerke sind sicher ohne jede mathematische Kenntnis entstanden, obwohl gerade Komponisten die Mathematik am seltensten für eine Spielerei erklärten. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß die Musikwissenschaft z. B. lange Zeit selbst sich durch Mathematiker vertreten und lehren ließ, und wenn heute nun die spekulative Theorie (Harmonie, Rhythmik, Metrik) ganz den Musikgelehrten anheimgegeben ist, so scheint damit nur die Mathematik aus dem musikalischen Ansatz erneut ausgeschlossen; denn trotzdem werden unsere Tage noch die Entscheidung der Frage voraussichtlich erleben, ob die Mathematik für die Musik mehr als eine bloß technische Hilfswissenschaft sein kann und etwas anderes als eine tonphysikalische Maschinerie zu werden vermag. Wenn uns die Mathematiker immer wieder vorhalten, daß wir systematisch unser Ohr an die Unreinheit gewöhnt haben, und uns zum zweiten Male mit besseren technischen Mitteln den Weg zeigen, die übliche Vergewaltigung des Tones zu beseitigen, werden sie nach den in ähnlicher Richtung drängenden kompositorischen Fortschritten der letzten Jahrzehnte vielfach mehr Erfolg haben, mag es auch noch lange dauern, bis vor den exakt errechneten neuen Tongrößen ein Werk Beethovens etwa nicht mehr bestehen kann, weil wir dann beim logarithmischen Halbtonstufenmaß angelangt sind. So lange wird allerdings der ursächliche Zusammenhang in dem Konflikt weiter-

leben und erst aufhören, wenn bestimmten, mathematisch zugeordneten Ton- und Zahlenverhältnissen keine unbestimmbaren Begriffe wie „Konsonanzgefühl" usf. gegenübertreten.

Musik war ursprünglich etwas Angeborenes, Inneres (um mit Goethe zu sprechen), weit davon entfernt, sich in Hanslicks tönend bewegte Form einzwängen zu lassen und sich mit Zahlen abzugeben. Die Naturvölker kannten Naturtöne, nichts weiter und freuten sich am einzelnen Ton mehr als an einfachsten Kombinationen. Das Zeitalter der Hirtenflöte hörte auf, als die Musik in geschlossene Räume und in Bücher verbannt wurde und daraus eine Stubenarbeit der Theoretiker gemacht wurde. Das mathematisch begabteste Volk, die Araber, waren die ersten, die ihr Tonsystem ebenfalls mathematisch einrichteten; seitdem gibt es jenen engen Zusammenhang zwischen Musik und Mathematik, der den Pythagoras reizte, die Musiktheorie einseitig mathematisch zu begründen. Den künstlichen Charakter seiner Darstellung suchte er durch geniale Gleichnisse und philosophische Vertiefungen zu verschleiern mit dem sichtbaren Erfolg, daß sein „Alles ist Zahl und Harmonie" ein Grundsatz wurde, dem sich bis zu unserm heutigen Tonsystem alle Musik anpassen mußte. Damit hatte das Klingen in der Welt aufgehört, aus der Naturmusik war eine symbolisch-musikalische Mathematik geworden. Der Musiker also, um als solcher anerkannt zu werden, mußte sich zunächst als Mathematiker legitimieren. Seine reine Freude an Form und Formeln, die wir den Griechen verdanken, vererbte sich auf das junge Christentum und kam so ins Abendland und zu uns. Die Musik als Funktion, so wurde, äußerlich und innerlich nicht selbständig, diese Lehre der Tonbildung von der Kirche übernommen. Und das Christentum hat das, was rein mathematisch begründet war, zu einer musikalisch-mystischen Kunst erhoben und als fremde Sprache auch den Germanen gebracht, die weder einen Kunstberuf hierfür kannten, noch die Musik anders als roh, ursprünglich, bisweilen wohl auch kultisch im ganzen Volk verwandten. Das alles schloß jedoch nicht aus, daß die Deutschen des Mittelalters schon bald mithalfen, auch typisch mathematische Formeln zu finden, so etwa für den Rhythmus. Bis man endlich künstliche mehr denn künstlerische Grundsätze für all diese Beziehungen entdeckte und bis neben dem Formgesetz auch ein Kunstgesetz beachtet wurde, hatte sich das körperliche Bild der Musik doch wesentlich verschoben. Sie wurde nicht mehr ausschließlich zwischen Mathematik und Theorie zu philosophischen und religiösen Diskussionen mißbraucht. Man dachte nicht mehr allein über die Musik, sondern die Musik (als Innenschau, als eigenes Wesen). Zudem hatte in die fast geometrisch-taktmäßig genau geteilten, aber durchaus unmusikalischen Figuren die Chromatik frische Farben gebracht. Eine von der Mathematik unabhängige Musikalität war damit geboren, die ähnlich der Ornamentik in der Architektur erstarrte Formen neu belebte. Klang und Rhythmus — dieser vorerst nur beschränkt — können infolge der Chromatik vorläufig mathematisch nicht mehr genau erfaßt werden. Die Chromatik war außerdem auch das Mittel, mit dessen Hilfe die Musik aus der Kirche entwich und einer andern, dichterisch-musikalischen Mitteilung zu dienen begann. Die Mathematik zwar ward nicht sogleich ausgeschaltet, im Kontrapunkt — punctus contra punctum — wurde sogar recht augenfällig Mathematik weitergetrieben, kontrapunktliche Künsteleien sind an der Tagesordnung; wie hübsche Rechenexempel setzt Ockenheim seine 36 stimmige Motette aus, die Wirkung ist noch keineswegs geistig bedeutsam, denn der bestimmend ordnende Verstand ist hier der wahre Tyrann, der aber nicht einmal zu klarer Erkenntnis verhelfen kann. In einer abstrakt anmutenden, alles genau berechnenden Kunst sind jene Musiker zwar Meister, aber Meister einer sklavischen Manier und ausdruckslos irdischer Mittel. An jenen Musikern zeigt es sich, wie falsch es ist, wenn ein Komponist, um seinen Noten einen bestimmten Sinn zu geben, zur Mathematik greift, eine Hilfe, die er offenbar, um sich in Worten auszudrücken, nie gebrauchen würde, wie denn auch Luther schon scharf derlei Methoden tadelt:

> „Josquin ist der Noten Meister,
> die haben's müssen machen, wie er wollt';
> die anderen Pangemeister
> müssen's machen, wie es die Noten wollen".

Von der Pedanterie des Zeitstiles, die übrigens schon von damaligen Musikverständigen arg beklagt wurde, löste erst Palestrina die Musik los, nachdem ein paar Jahrzehnte früher auch andere versucht hatten, die Musik als unkirchliche, lineare Kunst für leichtere Melodien zu gebrauchen. Trotzdem muß die berüchtigte „mollis harmonia", die auf dem Tridentiner Konzil verbannt wurde, ein eigentümliches Produkt aus Berechnung und musikalischer Regung gewesen sein, weder körper- noch geistigsinnlich nach unserm Gefühl. Denn selbst Palestrina steht noch auf dem Boden der mathematischen Berechnung, die unzertrennbar mit dem Begriff der Kirchenmusik verbunden bleibt, ist aber musikalischer, sangbarer, künstlerischer geworden und ist bestrebt, die Form nach dem Inhalt zu richten, nicht umgekehrt. Die zunftmäßigen Komponisten haben noch lange nach ihm die Reformfrage, die er stellte, nicht gelöst. Das äußere Beiwerk, also weiter die Mathematik, blieb Hauptsache in der Figuralmusik, und erst Bach, den man deshalb mit Unrecht als den großen Mathematiker unter den Musikern bezeichnet, hat den Zahlenrhythmus, die alltägliche Sprache der Musik, in ein musikalisches Wirklichkeitsbild umgeformt. Bach errechnet keine Zusammenklänge mehr, er zerlegt die Musik nicht mehr in Begriffsklänge, er fordert keine kalte Symmetrie oder sonst rhythmisch genau geformte Gliederung: die Mathematik geht bei ihm in der Musik auf. Bach hat nicht mehr doziert, sondern komponiert, wie er selbst bekennt, auch komponiert schon nicht mehr in dem niederträchtigen mathematischen Sinne des französischen Ausdrucks, den Goethe verspottet, sondern geistige Schöpfungen vollbringend, die die dümmsten Gesetze produktiv umwerteten. Da ist es zunächst der Generalbaß, der als einziges musikalisches Element anerkannt und ausgebaut wird, während die mathematische, barbarische Methode des Generaldiskants mehr und mehr verschwindet und eine gesündere Naturbetrachtung statt des schwerfälligen Aufbaues von oben nach unten oder von der Mitte nach oben und unten Platz greift. Es wird seit Bach nichts mehr komponiert, was sich nicht in Musik setzen läßt. Trotzdem bleibt die Musik immer noch hilfsbedürftig, bringt noch manche künstliche Tonkombinationen hervor und sieht im korrekten „Schreiben" noch sehr auf mathe-

matische Berechnung. Der alte Aberglaube, das mathematische ABC der Musik, daß Drei- und andere Klänge irgendwie wie Zahlen aufmarschieren müssen und erst in bestimmter Reihenfolge etwas zu bedeuten haben, ist nicht zu beseitigen.

Der Katechismus der Musik wird eigentlich erst freier und großzügiger, nachdem die Melodie sich gleichberechtigt neben die Harmonie stellte. Welche Kämpfe sie aber zu bestehen hatte, um sich allmählich durchzusetzen und nicht wieder als musikalisches Rechenexempel angesehen zu werden, mag das naive musikalische Würfelspiel Kürnbergers zeigen, das sogar ein Mozart verbesserte und das auch dem musikalisch Ungebildeten erlaubte, Polonäsen und Menuette zu fabrizieren. Schiller war auch hier der erste, der als großer Bildner es weithin hörbar aussprach, daß jede Kunst eine Tochter der Freiheit sei und nicht von der Notdurft der Materie abhängig bleiben dürfe. Und Goethe erklärte: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt". Damit war der Geist der Mathematik in der Musikgeschichte gebrochen, wohlverstanden nicht aufgegeben — denn das konnte er nach der ganzen historischen Entwicklung nicht mehr —, doch aber die Möglichkeit zu einer weitherzigeren Auffassung und zu einer höheren Einheit gegeben. Will man sich an bekannten Gegensätzen den Unterschied klar machen, der natürlich in den Werken selbst und in ästhetischen Schriften darüber bald zum Ausdruck kommt, so denke man etwa orthodox und liberal oder, ebenfalls kaum mißverständlich, den Charakter eines (objektiven) Kunsthandwerkes gegenüber der Eigenart des (subjektiven) Kunstwerkes. Das beginnende Neue macht die bisher demokratisch ihre Schönheit mit fremder Technik teilende Musik zum Aristokraten. Das Alter hierzu hatte sie nun erreicht. Wenn Wackenroder in bewegten Worten klagt: „Wie war mir zu Muth, als ich hinter den Vorhang trat! Daß alle Melodien, alle sich nun auf einem einzigen, zwingenden mathematischen Gesetze gründeten!", so bäumt sich hier endlich das Selbstbewußtsein des Musikers und des Künstlers stolz auf; und unwillig, wie es keinem vorher gegangen war, fängt er an zu lernen statt frei zu fliegen und in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgrammatik herumzuklettern — und geht daran zugrunde. Doch der Gedanke, daß die Musik zu weit Besserem und Höherem da sei als zur Lösung mathematischer Aufgaben und kein Produkt quängelnder Borniertheit, wirkte befreiend. Die Welt wußte nun: die Musik wird nicht durch Zahlen regiert, und mit einem zwar anders gemeinten Goethe-Wort fand man die neue Weißheit: die Zahlenverhältnisse in der Musik belehren uns höchstens, ob sie gut oder schlecht regiert sei.

Alle nun kommenden Musiker haben das Wesen der Musik nicht mehr in einer leicht begreiflichen Bestimmtheit, sondern in einer phantasieanregenden Unbestimmtheit gesucht. In dem „Sterben ohne zu sterben" R. Wagners kommt die Unendlichkeit ihrer Materie zum Ausdruck, sie wird jetzt erst ganz zur größten Schöpfung des Menschengeistes in bewußter Abkehr von irgendwelcher mathematischen Bedingtheit. Es mag damit die merkwürdige Tatsache verbunden sein, daß im anbrechenden neuen Jahrhundert die Musik lauter und lebhafter wird. Der Ton ist ja nichts Totes, mühsam Errechnetes, sondern etwas sehr Lebendiges! Die musikalische Suprematie ist damit noch fester begründet, nur in Übergangsstadien duldet sie, aber da auch widerwillig, Korrektur und Kontrolle der Tonelemente. Die Forderungen, die der Komponist seinen Noten mitgibt, sind musikalisch selbständig geworden, auch wenn es sich um Millionen von Tönen handeln sollte. Maßstäbe gibt es nun kaum mehr, sowohl in der Anhäufung der Töne wie in ihrer raum -und zeitlosen Verschwendung in Opernpartituren zumal, die auffallend schnell die mathematische Form der Sinfonie zurückdrängen. An die physikalische Bestimmung des materiellen Teils der Musik denkt niemand mehr — unter den Komponisten. Denn Musik im Schopenhauerschen Sinn als Urgefühlssprache verträgt keine mathematischen Regeln. Und jeder möchte in der sinnlichen Darstellung des gedachten Klangbildes nur diese allgemeinste Sprache reden. Doch es ist nicht zu leugnen, daß viele in diesem Schwelgen, vom Ohr empfunden und für das Ohr allein gemacht, vergaßen, den Werken andere, eigene Gesetze zu geben, daß deren Einwirkung folglich wohl mythisch und mystisch, nicht aber rein künstlerisch sein konnte. Wir erlebten deswegen auch bald, oder eigentlich fortwährend im Kampf mit der „neuen" Richtung eine Zeit der Reaktion, die zwar nie mehr so rückständig war zu verlangen, daß jeder kompositorische Einfall zugleich auch mathematisch erdacht sein müsse, wohl aber streng darauf hielt, daß er im alten Geist nach mathematischen Regeln verarbeitet, ansgebaut und ausgedeutet sein sollte. Unvermeidliche Reibungen innerhalb der beiden Schulen führten nun zu einer weiteren musikalischen Steigerung, zur Musik des Nordens und des Westens, und in Deutschland selbst zur Musik unsrer Tage.

Um wirksamere Musik zu schreiben, hatten die Neuerer zu Anklängen gegriffen, die den Körper in angenehme Schwingung bringen, aber den Geist nicht erregen konnten. Denn die meisten sahen jetzt über die alte gegebene musikalische Form hinweg und ordneten ihre Themen und Motive nur scheinbar an, ohne sie einem innerorganischen Gesetz zu fügen. Sie erzeugten eine gewisse Resonanzfläche und wohltuende Schwingungsfähigkeit, aber das alles kam zu keiner rechten — künstlerischen — Auswirkung. Man konnte also denen, die die Musik zu einer wahren unabhängigen Kunst erheben wollten, abermals mit dem Vorwurf des Unkünstlerischen beikommen, und es mußte eine gesonderte künstlerische Berechnung nun eingeschaltet werden, vor allem eine künstlerische Disposition des Zeitraumes getroffen werden, in dem man die ungeahnt große neue Tonfülle unterbringen konnte. Mit einer geregelten, aber ins feinste gegliederten Zeiteinteilung tritt die mathematische Berechnung wieder in ihre Rechte, doch nicht als Druckmittel und hemmende Erscheinung, sondern musikalischkräfteentfaltend und mit veränderteten Klangmitteln künstlerisch fördernd. „Höhere" Mathematik steckt nun wirklich in allen unscheinbar anklingenden Tonfolgen, die sich in gewaltigen Harmoniemassen auswirken wollen, und tatsächlich verlangt das moderne Ohr über den schönen Rhythmus hinaus nach einer zweiten höheren Gliederung gemäß mathematisch-akustischen Gesetzen, so daß die Mathematik in der heutigen Anwendung auf die Musik nicht als Verhängnis, sondern als kulturelle und künstlerische Notwendigkeit angesehen werden kann. Hier ist sie keineswegs die abstrakte Schulweisheit, die sich außer der Musik keine Kunst, nicht einmal die Architektur, jahrhundertelang

gefallen ließ, hier ist die Musik nicht in die Zwangslage versetzt, ihr gesamtes Material in einer gewissen starren Handwerkstradition zu verarbeiten. Wenn auch heute noch der Vorwurf mangelnder Technik schlimm wirkt, so ist er doch nicht gleichbedeutend dem der Unmusikalität mehr, wie es vordem der Fall war. Denn Mathematik — und bei den mathematischen Verhältnissen jedes Instrumentes auch, das solche bestimmten Kenntnisse voraussetzt, kann man die gesamte technische Seite der Musik miteinbeziehen — ist hier nicht mehr Selbstzweck. Das ist der gewaltige prinzipielle Unterschied. In der Entwicklung sind wir allerdings noch nicht so weit, daß keineMißstimmungen zwischen mathematisch-musikalischem Denken und musikalischem Hören, wie anfänglich gesagt wurde, entstehen könnten. Die Nutzanwendung einer exakten Tonbestimmung auf die Musik schafft noch immer neue Probleme. Und doch läßt sich die mathematisch-musikalische Auseinandersetzung nicht mit Schlagworten wie „Kakophonie" usf. gesetzlich unterbinden. Denn in diesem Sinne ist heute nur die Stilisierung einer Melodie möglich, und die kurzskizzierte ‚höhere' Mathematik samt ihrer einfachen früheren arithmetischen Unterlage stellt in dem unendlichen Räderwerk, in dem die Töne umlaufen, die Formel dar, nach der sich die Summe des Hörenswerten ausrechnen läßt. Je nachdem eine größere oder kleinere Differenz zwischen dem dichterisch-musikalischen und mathematisch-musikalischen Bild übrig bleibt, läßt sich zum Teil auch der Kunstwert eines Werkes ermitteln. Zugleich ist hier mitbestimmt, wieweit die Mathematik von heute zum dauernden Inbegriff der Musik als Kunst gehören soll.



Ein neues Oratorium

Uraufführung in Dresden

Von **Georg Irrgang**

In der Dreikönigskirche zu Dresden erlebte das Oratorium „Jesus" von Paul Gläser am 14. Januar seine Uraufführung. Gläser ist Kantor in Großenhain und hat uns schon manche gute Kirchenmusik beschert. Sein erstes großes Werk ist nach Worten der heiligen Schrift und religiösen Dichtungen in einem Vorspiel und zwei Teilen für Soli, Chor, Orchester und Orgel gearbeitet. Das Wagnis, nach den vielen Bearbeitungen des Stoffes eine neue zu schaffen, ist gelungen, wennschon im Verhältnis zu den gewaltigen Oratorien seit Bach und Händel nicht alles zu ragender Höhe gediehen ist. Das Werk hebt, nachdem im Vorspiel die Hirten von Bethlehem und Jesu Geburt (sinnig nur durch ein Wiegenlied der Maria angedeutet) behandelt worden sind, die Hauptvorkommnisse im Leben des Heilands hervor. Der erste Teil bringt eine Szene in der Wüste (Johannes der Täufer und die Pharisäer), Jesu Taufe, die Bergpredigt und Jesu Einzug in Jerusalem, der zweite Teil Jesu Besprechung mit den Jüngern über das Abendmahl und die Feier selbst, Gethsemane, Petri Verleugnung, Jesus vor Kaiphas und vor Pilatus, Jesus am Kreuz. Der feinfühligen Behandlung des Textes entspricht die Musik, die bei allen feierlichen Grundzügen doch die Klangwirkungen des modernen Orchesters berücksichtigt und das tonmalerische Moment in den Vordergrund stellt. Die Orgel tritt sonach sehr zurück und wird eigentlich nur zur Verstärkung wuchtiger Chorsätze und dort wo bestimmte charakteristische Färbungen erzielt werden sollen, und dabei sehr geschickt, angewendet. Sehr fein empfunden ist die Einleitung mit leiser Orgel, zarten Violinakkorden und Schalmeien, zu denen dann Bläser und Harfe treten. Schlicht und innig ist das Wiegenlied. Ergreifend schön sind das Orchesterzwischenspiel im Absatz Jesu Taufe, in dem die ersten Violinen und das Cello gesangreiche Motive feierlich durchführen, und nach der Bergpredigt die Musik zum Vater unser, das Orgel, Violinen und Harfe sanft begleiten, bis die Steigerung zum Schluß durch Einfallen des Chors der letzten Worte: Denn dein ist das Reich usw. eintritt. Mehr nach Haydn-Mozart weist der Chor: Kommet her zu ihm alle, ein einfach-pastoral gehaltenes, stille Freude atmendes Tonstück. Das Menschengewirr beim Einzug in Jerusalem wird durch das Rumoren der Bässe mit eigenartigen Figuren angedeutet und in wundervoller Steigerung der Chor: Hosianna mit Trompeten, Posaunen und Pauken eingeleitet, der zu den machtvollsten Stellen des Oratoriums gehört. Weiter fallen auf die innige Begleitung zu Jesu Abendmahl und zur Feier selbst, die düster gehaltene Einleitung zur Nachtszene in Gethsemane mit dem Gesang des Cellosolo, das marschmäßige Vorspiel mit Pauken und Trompeten, das die fürstliche Gewalt des Pilatus andeutet, und die charakteristische Musik, die das Heranströmen des Volkes schildert. Das Stöhnen und Klagen wird durch das stoßweise Hervortreten des gleichen Tons viele Takte lang sehr bezeichnend geschildert. Allerdings findet sich dieser musikalische Gedanke schon in Strauß' Salome (kurz vor der Hinrichtung des Jochanaan). Der Tod Jesu wird durch dunkle Posaunenakkorde angedeutet. Edel, tief und des Irdischen entkleidet ist der Pianissimoschlußchor mit dem ergreifenden Amenausklang. Wenn der Komponist auch mancherlei Harmonien bringt, die an Richard Wagner gemahnen, so will das nichts gegen das Ganze sagen, das auf selbständiger künstlerischer Höhe steht und von warmbeseeltem Empfinden zeugt. Auch die Behandlung der Einzelstimme wie der Chöre verrät den tüchtigen Musiker, der sich tief in sein Thema versenkt hat und mit lebhafter Phantasie bei aller Berücksichtigung des Oratoriencharakters die Feder geführt hat.

Besondere Anerkennung verdienen die freiwilligen und ständigen Kirchenchöre der Dreikönigs- und Lukasgemeinde, das Orchester sowie die Solisten — am meisten Frl. Doris Walde, Hofopernsänger Schmalnauer, Domsänger Funk aus Berlin — und Dr. Schnorr v. Carolsfeld (Orgel). Kirchenmusikdirektor Borrmann und Kantor Stranßky teilten sich mit Erfolg in die Leitung.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Anfang Januar

Sic me servavit Apollo — so konnte das alte Jahr noch mit dem Dichter rufen, denn seine letzten Tage glänzten durch einige hervorragende Ereignisse. Eines davon war das fünfte Konzert der Freien Volksbühne, in welchem S. v. Hausegger außer Liszts Préludes die Phantastische Sinfonie von Berlioz aufführte und damit das Philharmonische Orchester zu wahrhaft exemplarischen Leistungen brachte. Im zweiten seiner Sinfoniekonzerte brachte er aber Suters D dur-Sinfonie Op. 17 nach Deutschland. Der schweizerische Tondichter, der mit Hans Huber an der Spitze des Baseler Musikwesens steht, hat hier in die alten Schläuche der klassischen Form neuen Wein zu gießen und dabei ein gutes Stück bodenständiger Heimatkunst versucht. Namentlich im Finale glaubt man allerhand Alpenklänge zu vernehmen; doch könnte man auch das

Adagio mit „Hochgebirgsstimmung" überschreiben. Im Scherzo klingt die Geschichte von einem heimischen „Bürgerkrach" der dreißiger Jahre nach. Diese bestgeratene Nummer wirkte am meisten auf das Publikum. Man darf gleichwohl das Werk nicht überschätzen; es hat keineswegs eine Anwartschaft auf geschichtlichen Dauerwert. Immerhin ist diese Alpensinfonie eine ganz andere positive Leistung als eine gewisse, die letzthin mit so großem Geschrei in die Welt eingeführt wurde. Von den übrigen Nummern des Hauseggerschen Programmes seien Liszts Tasso und Berlioz' Ouvertüre zu Benvenuto Cellini hervorgehoben.

Sodann flammte das Konzertlicht des alten Jahres noch einmal hoch in der Jerusalemer Kirche auf. Da hatte der Kirchenchor ein Jubiläum: das seines 50. Konzertes. Max Eschke, der tüchtige Musikdirektor, führte dazu zwei Werke hiesiger Akademiemeister — F. E. Kochs kantatenartige „Weissagung des Jesaias" und H. Kauns Festkantate — auf und wiederholte Fr. Naglers Weihnachtsoratorium „Die heilige Nacht", das wir schon vor Jahresfrist gewürdigt hatten. Das Orchester war das Blüthnersche, an der Orgel saß Wolfgang Reimann, als Soloquartett sangen Lilli Wiesike, Rose Walter, Jan Trip, Wilhelm Guttmann. Der Erfolg blieb nicht aus. Auch das Schlußkonzert des alten Jahres, am 30. Dezember, war großen Stiles: es konzertierte der Geiger Josef Wolfsthal mit dem Philharmonischen Orchester. Sein Hauptwerk war Weingartners Violinkonzert Op. 52. Diese dreisätzige, klassizistisch-moderne Tondichtung interessierte ungemein und trug dem tüchtigen Künstler einen großen Erfolg ein. Namentlich der Schlußsatz, eine „Caprice Savoyard", wirkte, ohne jedoch das vorangehende hübsche Andantino quasi allegretto und das vorderste Allegro placido in Schatten versinken zu lassen. Die Harmonik des Werkes ist sehr interessant, aber in ihren häufigen enharmonischen Verwechslungen für die Geige etwas heikel. Der Konzertgeber gehört zu den jungen Talenten, die ernst zu nehmen sind und viel verheißen. So schloß das alte Jahr recht erfreulich ab.

Im neuen veranstaltete die Konzertdirektion Ludwig Loewensohn ein großes Wagnerkonzert, in dem Größen wie Frau Wedekind-Klebe, Hensel und Feinhals mitwirkten. Mikorey aus Dessau dirigierte. Er vollbrachte mit dem Philharmonischen Orchester trotz seiner heftigen, unruhigen Stabführung Ausgezeichnetes und fiel angenehm durch seine frischen Tempi auf. Solche waren ja der Bayreuther Tradition eigen, als sie noch unter dem Willen des Meisters selber stand. Leider kamen außer dem Siegfriedidylle nur die bekannten Opernfragmente zur Aufführung; man hätte gerne etwas wie die Faustouvertüre, eine von den drei Konzertouvertüren oder dergleichen gehört. Dann konzertierte wieder Wallingford Riegger mit dem Blüthnerschen Orchester. Er huldigte der neuen Mode der zwei Sinfonien, die die Berliner Sinfoniekonzerte zu beherrschen anfängt. Zuerst hörten wir Brahms' erste klar und sachlich spielen, dann Rubinsteins fast vergessenen Ozean. Leider enttäuschte das Werk, und man war froh, daß der Dirigent es nur in vier Sätzen gab und nicht eine Kateridee des Komponisten in zweiter Auflage brachte. Rubinstein hatte nämlich das Andante und Scherzo neu geschaffen und führte nun, da er nicht mehr wußte, ob die alten oder die neuen Sätze die schönsten wären, das Werk mit zwei Andante und zwei Scherzi, also sechssätzig auf, was schon die Zeitgenossen ermüdete. Heute schläft man schon beim ersten Satze ein. Zwischen den beiden Sinfonien spielte Ilonka v. Pathy Schumanns Klavierkonzert. Sie zeichnete sich dabei nicht nur durch einen natürlichen, verständigen Vortrag und eine solide Technik, sondern vor allem durch einen weichen, schönen Anschlag aus, der nichts mit moderner Klavierprügelei gemein hatte. Weshalb nun Herr Riegger schließlich noch Straußens „Tod und Verklärung" spielen ließ, ist angesichts des Umstandes, daß das Konzert schon ohnehin drittehalb Stunden lang geworden war, nicht verständlich. Aus den regulären Konzerten des Blüthnerschen Orchesters nun hebe ich Dvořáks amerikanische Sinfonie hervor, die Scheinpflug sehr gut herausbrachte. Wie immer bei diesem Werke, wirkten sein melodienschönes Largo und sein kunst- und ideenreiches Scherzo am stärksten.

In der Kammermusik glänzte das herrliche Friedemannsche Streichquartett. Es gehört ohne Zweifel zu den besten, die jetzt in der Praxis stehen. So verschaffte es uns im neuen Jahre gleich einen wundervollen Kunstgenuß mit Tschaikowskys jetzt so seltenem Esmoll-Quartett, mit Dvořáks Adur-Quintett Op. 81, in dem Edwin Fischer die Klavierstimme spielte, und mit Beethovens Gdur-Quartett Op. 18. Das war sein dritter Abend. Den ersten gab das noch von voriger Saison her in bestem Andenken stehende Klaviertrio der Herren Meyer-Mahr, Dessau und Grünfeld, wo Werke von Mozart, Beethoven und Schubert bestens zu hören waren. Dem Klavierspieler muß, obwohl er ja auch zu den „Konzertpianisten" gehört, eine echt musikalische Unterordnung unter den Kammermusikstil nachgerühmt werden; da war das Klavierakrobatentum ausgeschaltet. Gleichfalls uneingeschränkten Lobes wert erschien das Spiel des Streichquartettes der Damen Dora v. Möllendorff, Elgers, Hamann und Winkler. Hier begann der zweite Abend mit einer „Uraufführung": des Streichquartettes in Emoll Op. 8 von Erwin Lendvai. Ein modernes Werk, dessen widerhaarige Polyphonie mir nicht gefallen konnte! Einige freundlichere Stellen fand ich nur im zweiten Satze. So taute man erst beim nachfolgenden Bdur-Quartette von Schubert (Op. 168) auf. Den Schluß machte Brahms' Klavierquintett mit Ellen Saatweber-Schlieper am Flügel.

Bei den Solistenkonzerten handelte es sich wieder um Klavier- und Liederabende. Am Flügel donnerten Richard Singer und der Russe Leonid Kreutzer. Beide hatten als „Uraufführung" des Polen Ludomir Rozyckis Polnische Tänze Op. 37. Si duo faciunt idem, non est idem. Wer spielte die drei in manchen Partien nicht reizlosen Stücke nun richtig, d. h. so, wie sie sich der jedesmal im Saale anwesende Komponist gedacht hat? Singer gab zudem drei Stücke aus Hugo Kauns Op. 93 zum Besten, Kreutzer Präludium und Fuge Op. 21 von Scheinpflug. In letzterem Werke war das Fugenthema und seine geist- und klangvolle Durchführung schön und interessant. Aber auch Kauns Klaviermusik sollte mehr beachtet werden, als es geschieht. Sonst gab es an den beiden Abenden nichts Neues zu hören. Dagegen ließen die Liederabende wieder bemerkenswerte Programmauffrischungen gewahren. Gertrud Meinel gestaltete den ihrigen sogar ganz modern: Hans Fährmann, Alexander Schwartz, Paul Scheinpflug, Richard Mandl, Georg Schumann, Hugo Kaun, Paul Gräner, Hans Ebert, Rich. Strauß und Erich J. Wolff kamen da zu Worte. Das meiste war glücklicherweise nicht modern im futuristischen Sinne. Für die Güte der Sängerin bürgte schon vorweg der Name des begleitenden Georg Schumann, des Singakademiedirektors. Frl. Meinel stand hier aber nicht allein. Auch ihre Berufsgenossin Hedwig Rose, die aus Wolfenbüttel, der Stadt Lessings, nach Berlin gereist war, um dort Lorbeeren zu ernten, sang hübsche Lieder von Richard Wetz und Fritz Kauffmann; Margit Sonntag solche von Hugo Rasch und Fritz Koegel; Hanna Sternberg, die durch den jungen, von uns neulich schon erwähnten Geiger Weißgerber erfreuliche Abwechslung in ihre Vorträge brachte, von Mendelssohn, Carl Reinecke, Cornelius (leider auch alles relative Neuheiten!), Hans Hermann, Fridwig Frischenschlager und Hans Frey; Charlotte Eggers und Hermine Steinecke, die sich, was ebenfalls sehr zu befürworten, zu einem gemeinsamen Abend verbunden hatten, von Weingartner, Cornelius, Liszt und Duette von Rubinstein. Letztere hörte man gern wieder, denn Rubinsteins Kleinkunst behielt ihren Wert und steht ganz anders da wie die einst so bewunderte Ozeansinfonie. Schließlich will ich noch das zweite Konzert des Ungarn Julius J. Major in diesem Zusammenhange nennen, ebenfalls eine glückliche, anregende Kombination von Lieder- und Klavierabend. Major ist eine bekannte Größe. Einst Schüler von Rob. Volkmann und F. Erkel, gründete er in Pest den ungarischen Damenchorverein und eine Musikschule; unter seinen Kompositionen befindet sich eine Serenade für

Streichorchester, ein Klavierkonzert, Kammermusik, Chormusik usw. Das besagte Konzert gestaltete er als ungarischen Abend, was aber insofern anfechtbar war, als Volkmanns C moll-Sonate und Lieder sowie Liszts Franciscuslegende kaum ungarische Werke sind. Volkmann war bekanntlich Sachse und Liszt ebenfalls kein Ungar, gerade so wenig wie der Sohn eines in englischem Dienste stehenden Deutschen Engländer, weil er zufällig in London geboren wurde. Liszts Vorfahren schrieben sich noch deutsch List; nur deshalb, weil die Ungarn das immer Lischt aussprachen, änderten sie die Schreibart, denn sie wollten deutsch ausgesprochen bleiben. Liszts Mutter war Österreicherin, seine Muttersprache deutsch; zur halbwegen Beherrschung des Ungarischen hat er es so wenig gebracht, daß ihm ungarisch geschriebene Briefe übersetzt werden mußten. Daß nun Herr Major die genannte Volkmannsche Klaviersonate spielte und von Annie Denker auch Volkmannsche Lieder singen ließ, sei ihm dankbar angerechnet, denn auch Volkmann gehört zu den mit Unrecht vernachlässigten Tondichtern. Von Majors eigenen Werken sei die Klaviersonate in E moll Op. 68 und die Klavierviolinsonate in A moll Op. 74, wo Frau Steiner-Rothstein die Geigenstimme spielte, anerkennend hervorgehoben. Einen andern kombinierten Klavier- und Liederabend, den von Artur Schnabel und Therese Behr-Schnabel, erwähne ich nur kurz, weil seine Veranstalter genügend beweihräuchert sind. Er war ausschließlich der Muse Franz Schuberts gewidmet.

Rundschau

Oper

Ende Dezember

Graz Mit Absicht hat der Unterzeichnete die kritischen Betrachtungen über das Grazer musikalische Theaterleben seit Kriegsbeginn in diesem Blatte vermieden. Eine größere Spanne Zeit sollte Gelegenheit zu übersichtlichem Urteil bieten und die Behandlung von Alltäglichem vermeiden. Das Ende des Jahres 1916 soll der Anlaß zu einer kurzen Rückschau sein, die nur das Neue erwähnt und allerdings des Typischen, allgemein Charakteristischen dabei nicht vergißt. Die Grazer Oper wurde im ersten Kriegsjahr mit geringfügiger Verspätung eröffnet und konnte nach mancherlei künstlerischen Schwankungen, die durch den Mangel an Chor- und Orchesterpersonal bedingt waren, schließlich ihren Betrieb im vollen Umfange aufrecht erhalten. Gegeben wurden so ziemlich alle Opern, die im Spielplan eines gut geleiteten Theaters zu stehen pflegen, mit Ausnahme lebender Komponisten des feindlichen Auslandes. Durch den Eintritt Italiens in den Weltkrieg wurde allerdings der Spielplan, der in Österreich vielleicht mehr als anderswo von italienischen Komponisten moderner Richtung beeinflußt wird, ziemlich empfindlich getroffen. Noch vor dem Kriegsbeginn konnte Puccinis Kinooper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" zur Erstaufführung gebracht werden und dank einer ausgezeichneten musikalischen Leitung und Inszenierung es zu einer stattlichen Reihe von Vorstellungen bringen. Hervorragenden Anteil an dem nachhaltigen Erfolg hatte allerdings die Meisterleistung Marie Jeritzas von der Wiener Hofoper, die die Titelrolle fast ständig verkörperte. Weniger nachhaltigen Erfolg fand die Erstaufführung eines deutschen Werkes, „Feuersnot" von Richard Strauß, das den solistischen, orchestralen und choristischen Schwierigkeiten zum Trotz eine Musteraufführung erlebte. Adolf Fuchs als Kunrad und Rosine Fortelni als Diemut schufen vortreffliche Gestalten. An Neueinstudierungen von lange nicht mehr gegebenen Werken sind namhaft zu machen: „Die verkaufte Braut", „Das Heimchen am Herd", „Die Entführung aus dem Serail" und „Tristan und Isolde". Das zweite Kriegsspieljahr brachte als Erstaufführungen „Aphrodite" von Oberleithner, ein gänzlich farbloses, undramatisches Werk, das nach dem Roman von Louys gearbeitet ist, aber nichts destoweniger unrühmlich schnell verschwand, obwohl wieder Marie Jeritza ihre ganze Kunst in den Dienst der Sache stellte, und „Frau Holde" von dem heimischen Komponisten Komauer, worüber ich seinerzeit gesondert berichtet habe. An Neueinstudierungen erschienen „Oberon", „Der Ring des Nibelungen", „Die Königin von Saba", die der neuen Altistin Marie Petzl-Demer, einer vortrefflichen Wagner-Sängerin, Gelegenheit zur Entfaltung außergewöhnlicher Mittel gab, „Der polnische Jude", den der sonst tüchtige Heldenbariton Fritz Schorr nicht recht zu beleben vermochte, „Undine" und „Hans Heiling". Das dritte Kriegsspieljahr brachte bis zum Ende des Kalenderjahres als bedeutungsvolle Neuerscheinung lediglich Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich". Mühevolle und sorgfältige Vorbereitung und treffliche solistische Leistungen der Herren Leopold Ullmann und Herm. Andra und der Damen Rosine Fortelni und Olga Barco vermochten dennoch nicht, das ohne Zweifel hochbedeutende Werk dem Publikum näherzubringen. Alle erwähnten Erstaufführungen wurden von Oskar C. Posa, einem äußerst musikalischen Kapellmeister, und Julius Grevenberg, einem sorgsamen, stilgetreuen Regisseur, geleitet. In die Vorbereitung der namhaft gemachten Neueinstudierungen teilten sich außer diesen beiden Künstlern noch die Kapellmeister Ludwig Seitz und Georg Markowitz und Regisseur Karl Koß. Außer den schon genannten Solisten haben noch die Koloratursängerin Tinka Wesel, der Tenor Michael Nasta und die Bassisten Laßner und Sterneck Anspruch auf Erwähnung. Neben Marie Jeritza gastierten mit großem Beifall Leo Slezak (Prophet, Othello, Tannhäuser, Assad), Erik Schmedes (Lohengrin, Siegfried, Pedro), Bela Kornyey (Troubadour, Aida), Heinrich Knote (Tenorpartien im „Ring"), Otto Wolf (Raoul, Don José) und manche kleinere „Größen". Der Theaterbesuch ist andauernd gut und durchschnittlich bedeutend besser als zu Friedenszeiten. Von irgendeiner Läuterung des Geschmackes, den der Ernst der Zeit beim Publikum hervorgebracht haben sollte, ist beim besten Willen hier nichts zu bemerken.

Dr. Otto Hödel

Konzerte

Ende November

Barmen Das im Monat Oktober begonnene Konzertleben setzte sich auch im November lebhaft fort. Die von Professor Richard Stronck geleitete Konzertgesellschaft brachte in ihrer zweiten Aufführung für die dem Weltkriege zum Opfer gefallenen Helden des deutschen Volkes Mozarts klassisches Requiem. Die Chöre dieses schönen Werkes wurden mit warmer Empfindung und tiefer Hingabe gesungen. Ungleich hingegen waren die Vorträge des Solistenquartettes. Ferner wurden geboten Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart von M. Reger (über die hier bereits mehrfach berichtet worden ist).

Unter sonstigen Veranstaltungen steht obenan der 11. geistliche Musikabend des von der jugendlichen hochbegabten, sehr rührigen Barmer Organistin Elfriede Potz geleiteten Bachvereins. Mitten im Weltkrieg hat unsere Künstlerin als ideale Förderin der Musica sacra sich einen kleinen gemischten Chor gegründet, der uns ältere, klassische Tonsätze — Wenn mein Stündlein vorhanden ist, von Chr. Demantius (1567—1643);

Welt, ade, ich bin dein müde, von Joh. Rosenmüller (1610—1686); Wenn kommen wird mein' letzte Stund', von Leonhard Lechner († 1604); Komm, süßer Tod, von Bach; Selig sind die Toten, von H. Schütz (1585—1672) — in abgeklärter Schönheit vortrug. Die Chorleiterin selbst bewährte sich in Bachs H moll-Präludium, einem Andante und Largo von Händel für zwei Violinen und Orgel, Largo aus dem D moll-Konzert für zwei Violinen und Orgel von S. Bach und andern Sachen als ausgezeichnete Orgelspielerin. Frl. Käthe Herrlich-Düsseldorf (Alt), Hanny Förter-Barmen (Violine), F. Kerckhoff-Barmen (Violine, Bratsche) trugen in verschiedenen, stimmungsvollen, zu einem einheitlichen Ganzen — Nachklänge zum Totenfeste in Werken alter deutscher Meister — sich zusammenschließenden Tondichtungen — geistlichen Sololiedern, Arie aus der Bach-Kantate: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, und dergl. — das Ihrige dazu bei, einer vieltausendköpfigen Menschenmenge das zu geben, wonach ein deutsches Herz in schwerer Zeit verlangt: die Ruhe, den Trost, den Frieden des Innern durch die geheimnisvolle Macht der geistlichen Musik. Das Eintrittsgeld — 30 Pfennige — ist so gering bemessen, daß auch der Unbemittelte diese „Geistlichen Musiken" besuchen kann, die in ihrer ganzen Einrichtung als ideal bezeichnet werden müssen.

Neben der geistlichen Musik genießt in Barmen die Kammermusik liebevollste Pflege. Die Vortragsfolgen der Konzerte von Frau Ellen Saatweber-Schlieper haben stets einen doppelten Vorzug: sie sind kurz (durchschnittlich $1^1/_2$ Stunden, ohne Pause) und einheitlich. Dabei ist ihre künstlerische Ausführung immer durch bewährte Solisten von vornherein sichergestellt. Wir hörten und bewunderten auf dem zweiten Konzert zum ersten Male das Möllendorff-Quartett der Damen Dora v. Möllendorff, Hilde Elgers. Dora Hamann, Lore Winkler in Dvořáks Streichquartett Op. 96 F dur, Haydns Kaiserquartett Op. 76 C dur und J. Brahms' Klavierquintett F moll Op. 34. Frau Anna Marie Lenzberg (Düsseldorf) wußte ihren trefflich ausgebildeten Sopran vorzüglich in den Dienst mehrerer, im Konzert nicht häufig gehörter Lieder von Brahms und H. Wolf zu stellen. — Wie die zweite Kammermusik der Vereinigung der Kammermusikfreunde in Barmen aufs neue bewies, sind auch diese Veranstaltungen vom besten Wollen beseelt, leider läßt aber die künstlerische Ausführung oft berechtigte Wünsche mehr oder weniger unbefriedigt. — Frau Saatweber-Schliepers zweiter volkstümlicher Abend (öffentlicher Hausmusikabend) hatte die alte Anziehungskraft. In gewohnter Feinheit spielte unsre heimische Pianistin die C moll-Sonate Op. 90 von Beethoven, die H moll-Rhapsodie von Brahms, und es sang die Sopranistin, Gräfin Hoensbroech, Lieder von Schumann, Brahms und Reger mit sinnigem Ausdruck und seelischer Vertiefung. — Erfreulich waren die von Frau Westphal (Marburg) gesungenen Lieder von H. Wolf und R. Strauß, die Cellovorträge (Ave Maria und M. Bruch) von K. Knochenbauer (Barmen) im zweiten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters.

H. Oehlerking

Noten am Rande

Niemanns Grabinschrift. Albert Niemann hat sich, wie jetzt bekannt wird, selbst die Grabschrift bestimmt: „Er hat viel Glück gehabt, aber er ist nie glücklich gewesen". Dieses Wort stammt von Franz v. Dingelstedt. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts schenkte Dingelstedt seinem Freunde Paul Lindau sein Bild mit der folgenden Widmung:

Meinem künftigen Nekrologisten
Wenn ihr mich — möglichst spät! — begrabt,
Soll man auf meinem Denkstein lesen:
„Er hat zeitlebens Glück gehabt,
Doch glücklich ist er nie gewesen".
Franz v. Dingelstedt

Ein unbeachtetes Klavierstück von Beethoven veröffentlicht der Merker in der Notenbeilage seines ersten Januarheftes. Theodor v. Frimmel, der einen erläuternden Aufsatz dazu schreibt, hat es in der um 1820 erschienenen Starkschen Klavierschule entdeckt. Man wußte zwar von der Mitarbeit Beethovens an diesem Unterrichtswerk, wußte auch, daß er einige Bagatellen aus Werk 119 beigesteuert hat, das von Frimmel neu entdeckte Stück ist jedoch der Musikforschung bisher entgangen. Es findet sich auch in keinem der Verzeichnisse Beethovenscher Werke. Ein flüchtiger Blick läßt dieses „Konzert-Finale von L. van Beethoven" als den Schluß des letzten Satzes aus dem C moll-Klavierkonzert erkennen. Bei näherer Betrachtung findet man aber verschiedene auffallende Änderungen und Auslassungen von Taktgruppen, so daß sich tatsächlich ein neues Bild ergibt. Bei der Strenge, mit der sich Beethoven im allgemeinen jeder Abänderung in seinen Werken widersetzte, ist diese von ihm doch sicher gebilligte Form musikgeschichtlich bemerkenswert.

Kreuz und Quer

Berlin. Der Berliner Pianist Paul Goldschmidt ist auf einer Fahrt nach Hamburg bei Paulinenaue dicht bei Friesack aus dem Zug gestürzt und im Reservelazarett zu Friesack gestorben.

Frankfurt a. M. Hier starb der Tenorist Heinrich Hormann im Alter von 68 Jahren. Hormann war ein gesuchter Oratoriensänger, der in Deutschland, Holland und der Schweiz ein ständiger Gast der Konzertsäle war. Er begann seine Laufbahn als zehnjähriger Knabe im Domchor des Königs von Hannover.

München. Adolf Wallnöfer, der Komponist des Oratoriums „Eine Weltgottesfeier", hat ein zweites großes Chorwerk in 7 Abteilungen vollendet: „Das Leben ein Requiem". Die bisher in jedem Requiem geschilderten Himmelsfreuden und Schrecken der Hölle nach dem Tode sind in diesem Werke in das Leben selbst hineingetragen.

— Im Alter von 64 Jahren ist am Schlaganfall der Professor an der Königl. Akademie der Tonkunst zu München Komponist Viktor Gluth gestorben. Er stammte aus Pilsen und war Schüler von Rheinberger und Franz Wüllner. Lange Jahre dirigierte Gluth den Münchner Oratorienverein und später den Münchner Lehrergesangverein.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 5

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 1. Febr. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mozart-Zyklus

Beiträge zu seiner Inszenierung

Von **Dr. Ernst Lert** (Leipzig)

3. Figaros Hochzeit

Den Bühnen gegenüber als Bearbeitung Manuskript

I.

Darüber sind sich die Historiker und Ästhetiker von Ulibischeff und Jahn bis Bie und Cohen klar, daß „Figaros Hochzeit" keine opera buffa ist. Aber sie wird seit eh und je als solche dargestellt. Unsere süßliche Auffassung des 18. Jahrhunderts als Rokoko (und was sich der Maschinenbürger des 20. Jahrhunderts Idyllisches, Tänzerisches unter Rokoko vorstellt) versentimentalte auch Mozart. Man findet „Figaros Hochzeit" reizend, neckisch und liebenswürdig und kokettiert mit schelmischen Diminutiven. So tänzelt auch „Figaros Hochzeit" zwischen Kotzebuescher und Lortzingscher Darstellungsmanier über die Bühne.

Mozart aber schrieb seinen Figaro in einem einzigen lodernden Zuge nieder. Im Jahre nach Schillers geistesverwandter „Kabale und Liebe", vier Jahre vor der großen Revolution, deren Bote Beaumarchais' bitter lachendes Lebensbild ja war. Die Monographen stehen kopfschüttelnd vor dem Phänomen, daß Mozart sich von einem so unmusikalischen, ja amusischen Stoff, von einer politischen Intriguenkomödie fesseln lassen konnte und sogar aus ihm sein menschlichstes Werk schuf. Sie fanden die erlösende Formel: indem er Figuren zu Menschen machte. Mit Verlaub! Menschen gab auch schon Beaumarchais, das wollen wir ihm nur gerne zugestehen. Mozart gab nur noch sich selbst in diesen Menschen.

Nicht die komische Intrigue, nicht die Frivolität des Stoffes reizte ihn, sondern die runde, nackte, phrasenlose Darstellung der Gesellschaft. Nicht nur der Gesellschaft des französischen Rokoko, sondern der aller Welt, solange es Welt und Gesellschaft gibt. Mozarts Werke sind wie die Goethes Bruchstücke einer einzigen großen Konfession, einer Lebensbeichte, mit der bekennenden Objektivität eines gläubigen Beichtkindes hingestellt. Ohne sentimentalische Beschönigung, aber auch ohne Haß. „Figaros Hochzeit" ist darin ein Gegenstück zu dem von heiligem Zorn diktierten Revolutionsdrama Schillers, zu „Kabale und Liebe".

Der vom Erzbischof gehudelte Musikmeister, das bei der Wiener Gesellschaft zugunsten der Salieri und Martin durchgefallene Genie, der nach einer reinen Menschheit strebende Freimaurer rächte sich durch die Ironie seines Werkes an dieser Welt. Was konnte denn Mozartischer sein als diese Ironie, welche seiner Musik ebenso eingeboren ist wie seinem Leben. Man lese nur seine Briefe! Es ist deshalb auch gar nicht wahr, daß Mozart und da Ponte die „personifizierten Sarkasmen" des Franzosen erst „in den Zustand menschlicher Individualitäten versetzten", wie Ulibischeff und seine Abschreiber meinen, sie setzten nicht „an die Stelle der Satire des ancien regime die natürliche Sprache der Leidenschaften und der Interessen aller Welt und aller Zeiten". Im Gegenteil! Diese Menschen des Beaumarchais waren ihnen in Charakter und Sprache gerade recht. Bis ins Wort hinein blieben sie dem Beaumarchaisschen Texte treu. Mozarts Figaro ist ebenso sarkastisch, ebenso revolutionär wie der des Franzosen. Er wurde auch von der Zensur verboten. Stendhal fühlte sich in der schlagenden Kraft dieser Musik unbehaglich und hätte den Figaro lieber von Cimarosa oder Fieravanti (also heiterer, leichter) gehört. In Wien fiel er als zu schwer gegen die heitere „cosa rara" Martins ab. Also „liebenswürdig und reizend" ist Figaros Hochzeit gar nicht gewesen. Und wenn Jahn der Gute Mozart wegen der „Sittenlosigkeit" des Sujets und seiner Durchführung mit „jener sittlichen Korruption, die von der vornehmen Welt aus alle Stände durchdrang" entschuldigen will, so darf er bei seinem Sukzeß von Zeugen wie Wieland, Caroline Pichler, Kotzebue und Meißner vor allem den Geistesbruder Mozarts, Goethe, nicht vergessen, der neben „Figaros Hochzeit" ein wie dazu geschaffenes Seitenstück stellen konnte, „Die Mitschuldigen", dessen frivoles Schlußwort auch für Figaro gilt: „Für diesmal bleiben alle ungehangen". In der Darstellung dieses nackten Gesellschaftsbildes haben wir, die Zeitgenossen des „Rosenkavalier", keinen Grund, Mozarts kräftigen Realismus zu mildern und ihn dadurch erst frivol zu machen. Auf die Gefahr hin, die Schamhaftigkeit einiger Hofräte zu verletzen: Figaro wird das Ehebett wirklich abmessen, und Cherubin wird: „nackt die Schultern, bloß die Arme" kommen.

II.

Ich lese in Jahns „Mozart" (4. Aufl. Bd. 2) und in Ulibischeffs „Erläuterungen zu Mozarts Opern" (Leipzig 1848):

„Die Charaktere sind alle epigrammatisch zugespitzt und auf Selbstsucht gegründet", daher „fehlen die ersten lyrischen Fächer samt und sonders" (Ulibischeff S. 68, 72).

„Die Mischung warmer Gemütserregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes ist psychologisch vollkommen wahr und bei einem Charakter wie Figaro (ich dehne aus: wie bei den Charakteren im Figaro) notwendig“ (Jahn S. 305). Es konnten demnach in einem Drama „wo Niemand weder entschieden leidenschaftlich noch entschieden komisch auftritt, die Arien oder der Erguß der individuellen Empfindungen nicht das ganze Interesse des Stückes in sich vereinigen. Da es sich nicht auf die Personen zu übertragen vermochte, mußte sich dann dieses Interesse, wir meinen das musikalische, hauptsächlich der Handlung selbst zuwenden“. So kam Mozart dazu, „nicht bloß sehr ausgedehnte Finales zu schreiben, sondern auch alle rührenden oder den Fortschritt der Handlung vermittelnden Situationen des Textbuches in Duette, Terzette, Sextette, in zwischen Märschen und Tänze eingestreute Konversationen zu verlegen und so um mehr als die Hälfte der Partitur im Stil des Finales auszudehnen“ (Ulibischeff S. 77). Die musikalische Sprache hält sich „in dem Ton vertraulicher, schlichter oder häuslicher Unterhaltung, in welchem das Stück selbst gehalten ist. Sie verschaffte den Darstellern eine Freiheit der Bewegung und der Gebärde, die der regelmäßig ausgeführte Gesang nicht verträgt . . . Sie erfordert statt der melodischen die deklamatorische Haltung“ (Ulibischeff S. 81 f.). „Diese Musik verlangt, daß man zu spielen wisse und läßt sich sehr wenig auf die Heldenstücke der Kehle ein; sie erfordert das Gegenteil von dem, was die Virtuosen wissen und dessen, was sie gewöhnlich nicht wissen“ (Ulibischeff S. 79 f.). In den Ensembles: „Eine Situation, eine Stimmung ist festgehalten, nur in den verschiedenen Personen verschieden widergespiegelt. Hier ist also der Ausgangspunkt für die Einheit in der Haltung bestimmt gegeben“ (Jahn 318).

III.

Wir haben also ein objektives, realistisches oder, wie Schiller sagen würde, naives Gesellschaftsbild auf der Bühne zu gestalten. Dieser naive, realistische Stil schließt vor allem jenes angeblich komische Element aus, welches die Buffomanier auch im Figaro gewöhnlich darstellt: das Parodistische. Bis auf die traditionell sentimentale Gräfin und den Konditorpagen parodieren die gewohnten Ensembles. Das heißt, sie ziehen aus der Rundheit der lebendigen Person einen typischen, komischen Zug heraus und übertreiben ihn alleinherrschend ins Groteske. Der Graf die Eifersucht, Figaro den Vorwitz, Susanna die Soubrette, Marzellina die lüsterne Alte, Bartolo seine Abneigung gegen sie, Basilio seinen Kupplerzug, Antonio die Besoffenheit. Diese Manier ist ebenso wirksam und bequem als musikalisch und dramatisch grundfalsch. Die unparodistische Musik, welche jeden Charakter ernst nimmt, paßt sich der Groteske nicht an. Darum singen diese Figuren um so ernsthafter, pathetischer, je parodistischer sie sprechen und mimen. Damit brechen die Charaktere auseinander.

Die Musik ist wahr, unparodistisch, darum sind uns auch alle Figaromenschen volle Menschen, welche an sich glauben. Ihre Leidenschaften sind echt, ihre Selbstsucht und ihre Ränke sind lebendigstes Bedürfnis ihrer menschlichen und gesellschaftlichen Natur. Sie nehmen sich selbst auch in den lächerlichen Situationen ernst, und nur darin wirken sie komisch. Sie glauben ferner einander zu durchschauen und tun so, als täten sie es nicht, und daraus wächst ihre Ironie. Der „Ernst des Scheines“. Aus der Ironie heraus, welche ja immer eine aggressive Leidenschaft in höflichen Ausdruck umdeutet, steigert sich der Sarkasmus der begleiteten Rezitative (Nr. 17, 19), der Kavatine (Nr. 3) und Arie Figaros (Nr. 27), aus ihr bricht der tobende Zorn der Bartolo- und Grafenarie (Nr. 4 u. 17) los. In den Ensembles wechselt Ironie, Sarkasmus und nackte Leidenschaft mit stilleren, reineren Gefühlen, welche auch die Arien der Gräfin (Nr. 10), Susannas (Nr. 28) und Cherubins (Nr. 11) als Licht- und Ruhepunkte aus den allzumenschlichen Treibereien des tollen Tages hervorleuchten lassen.

Ironie, Sarkasmus und Leidenschaft aber können sich mit den Operettenspäßen der landläufigen parodistischen Darstellungsmanier, welche komische Effekte als Wirkungen ohne Ursachen zwischen die ernsthaft gesungenen Nummern einstreut, nicht vertragen. Denn nichts muß psychologisch fester motiviert sein als die Ironie. Ein Beispiel gelte für viele: Die Arie Figaros „Non piu andrai“ (Nr. 10) schildert das Soldatenleben von der heiteren, satirischen Seite. „Man hört die Stimme des einexerzierenden Unteroffiziers. Man sieht den Rekruten vor sich, wie er — unbeweglich, perpendikulär — die Ohren spitzt . . . Während die Singstimme fortfährt, die kleinen Einzelheiten des Militärdienstes in syllabischen Achteln auseinanderzusetzen“, singen die Bläser den Ruhm (Ulibischeff S. 92). Ein ironisches Seitenstück zu Schillers pathetischer Erzählung des Kammerdieners in „Kabale und Liebe“. Dagegen stellt die Phalanx der Bläser die edeln und schönen Bilder des Ruhmes und der Schlachten dar, bis sich Ironie und Enthusiasmus in dem Zuruf: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!“ vereinen. Die nur auf den einen, parodistischen Ton gestimmte Bufforegie steht ratlos vor diesem Problem der doppelseitigen Darstellung. Sie hilft sich aber mit komischen Effekten. Figaro singt die Arie ins Publikum (natürlich!), indessen sich hinter seinem Rücken Susanna und Cherubin immer wieder umarmen. Als er die beiden am Schluß der Arie erwischen will, schlagen sie ihm die Tür vor der Nase zu. Vorhang. Einen plumperen Schlag ins Gesicht der dramatischen Logik kenne ich nicht. Wie? Der kluge, immer vorsichtige Figaro läßt sich von dem grünen Jungen so dumm dupieren? Die zwar kokette, aber doch in Figaro verliebte, ihren Ruf wahrende Susanna küßt sich vor dem Bräutigam mit dem Kadetten? Einem komischen Effekt zuliebe schmiß man das Drama auf den Kopf. Diskretere Regisseure versuchten auch, Cherubin während der Arie in die Uniform zu kleiden (wo kommt diese so schnell her?) und ihn begeistert im Takt durchs Zimmer marschieren zu lassen. Zu dieser Soldatenspielerei ist Cherubin, der ja Offizier wird, wirklich nicht mehr kindisch genug; und außerdem ist er gar nicht begeistert von seinem Rang als Offizier. „Nenne mich nicht bei diesem kränkenden Namen!“ sagt er kurz darauf. Auch diese Konzession an die Hosen der Soubrette ist unmöglich. Wir müssen vielmehr fragen: Was will Figaro mit der Arie? „Umarme zum letzten Male deine Freundin Susanna!“ hatte der Graf Cherubin aufgefordert. Das trifft den eifersüchtigen Figaro. Den Pagen zu strafen, schildert er ihm mit dem Behagen des warmsitzenden, sicheren Bürgers, er schildert dem adeligen Knaben mit der beißenden Schärfe des antimilitaristichen vierten Standes die Rauheiten, Kleinlichkeiten und Strapazen des Soldatenlebens. Cherubin wird immer kleiner und hilfloser. Und wie ihn Figaro

ganz fassungslos vor sich sieht, dann trumpft er ihn mit dem ironisch begleiteten: „Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!“ vollends ab. Susanna ist während der Arie überflüssig. Sie holt Cherubins Reisesack, Mantel, Hut, Degen und Pistolen. Zum Nachspiel kommt sie damit herein. Cherubin aber wirft Hut und Degen hin und rennt davon. Figaro lacht ihn aus. Wir aber wissen, daß der Page nicht abreist.

IV.

„Diese Musik verlangt, daß man zu spielen wisse.“ Die eine Situation, die eine Stimmung, welche das Orchester in den verschiedenen Menschen des Ensembles nur verschieden widerspiegelt, bedingt auch die darstellerische Einheit der Haltung. Tempo, Melodik, Dynamik und Agogik des Orchesters bestimmen auch die bühnliche Darstellung. Tempo und Melodik sind „auf den schlichten Ton häuslicher Unterhaltung“ gestimmt. Der lebendige Konversationston des italienischen Dialogs fließt durch Gesang und Orchester. Wir haben ihn so auf der Bühne zu gestalten. Das Taktgefühl leitet musikalisch wie moralisch die Menschen. Mit einfühlsamer Behutsamkeit müssen wir aus der Melodie die Absicht der Rede (wie die Person ihren Satz eigentlich meint) herausschälen. Die Konversation läßt auch niemals den großen, sich ausschwelgenden Gesangston aufkommen, denn nirgends kommt es zu reiner, ausströmender Lyrik. Damit verbietet sich auch die große Geste, das pathetische Spiel der ersten lyrischen Fächer.[1]) Die gesellschaftliche Sitte des 18. Jahrhunderts regelt Haltung und Gebärde, welch letzte immer eher beherrscht, bloß angedeutet als durchgeführt war. Z. B.: Der Graf findet (Terzett Nr. 7) auf dem Stuhl in Susannas Zimmer den Pagen unter dem Kleid versteckt. Die richtige Oper hätte hier einen ff-Schlag als Ausdruck der Überraschung hingebaut. Mozart aber kehrt die Melodie „vedo il paggio“ ohne jede dynamische oder rhythmische Änderung bloß erstaunt um. Und e r s t a u n t, nicht zusammenfahrend, hat der Graf auch aufzuschauen, betreten, nicht erschreckt, folgt ihm Susanna, ironisch begreifend folgt ihm Basilio in die Umkehrung der Melodie. Nur die Augen spielen, der Ton sagt alles. In der Ankleide-Arie der Susanna (Nr. 12) gibt es lange Stellen, weil der Regisseur bei den Proben gern die Arien überschlägt (oder ein spielfauler Kapellmeister nicht mitgehen will), weil die Gräfin gelangweilt das Aufhören der Kollegin erwartet und Cherubin zum Stichwort immer denselben schafsnaiven Schelmenblick auf die Gräfin wiederholt. Und Susanne spielt dann für alle drei furchtbar schelmisch. „Das musikalische Gemälde möchte wohl mehr wert sein“ meint dazu Ulibischeff (S. 95), „falls nur die drei Frauen, die es in Szene setzten, wirklich Rosinen, Susannen und Cherubin gleichen. Wir geben zu, daß dieses A u g e n t r i o [sic!] zusammenzubringen seine großen Schwierigkeiten haben dürfte.“ Diese spielenden Augen, die sprechenden Hände, die Färbung der Stimme spiegeln Tempo und Melodik des Orchesters körperlich wider, sie dienen mehr dem indirekten Ausdruck, der durchgehenden Ironie, dem S c h e i n des Ernstes.

Der Ernst aber selbst, das wahre Gemütsleben, wird aus der Dynamik und Agogik der Partitur dargestellt. In keinem dramatischen Werke Mozarts ist der jähe Wechsel zwischen forte und piano so häufig und heftig nebeneinandergestellt wie im Figaro, nirgends in seinen Opern die Hausregel der Agogik: crescendo für steigende, diminuendo für fallende Tonhöhe öfter durchbrochen als im Figaro, und sei es bloß durch die Farbe der Instrumentation.[2])

Diese Heftigkeit, dieses Ausbrechen aus den Banden der Regeln und Konventionen, dieses scharfe Wechseln der Stimmungen ist eben die musikalische Folge jener von Jahn konstatierten „Mischung warmer Gemütserregung und unwillkürlicher Reaktion des Verstandes“. Die Leidenschaft bricht im forte aus, der Verstand zuckt im piano zurück; die Gemütserregung bäumt sich gegen die Zügel der konventionellen Klugheit, diese reißt immer wieder den Ausbruch zurück: die Hausregel springt aus. Niemand ist entschieden leidenschaftlich, aber auch niemand entschieden verständig. Hier ist der Angelpunkt, wo Dirigent und Regisseur ihre Darsteller ansetzen müssen. Freilich: statt diese Gegensätze und Sprünge musikalisch wie darstellerisch in ihrer klaren Schärfe herauszuarbeiten, verwischen sie gerne alle zusammen, soviel es geht. Sie nennen's Diskretion und „dem-Komponisten-nachhelfen“. Mozart braucht diese Hilfe nicht. Wir dürfen uns zur weitesten Freiheit im szenischen Gestalten eines Bühnenwerkes gehen lassen. Aber eines ist unantastbar: die Partitur. Und wer die Partitur wortwörtlich und tontönlich inszeniert, dem spricht der subjektive Ernst der Figaromenschen aus diesen Ausbrüchen, die Komik ihrer Situation aus diesem Zurückzucken, die Ironie des Ganzen aus diesem Wechsel. Der Ausdruck echter Leidenschaft in der Stimme, die scharfe, kurze Gebärde des Körpers bildet das gärende Innenleben ab, die hastige Zurückhaltung des Tones, die vertuschende, kleine Geste malt die ängstliche Reaktion des Verstandes. Alle diese auf Selbstsucht gegründeten Charaktere zappeln in denselben Verlegenheiten, das Orchester hält ihre Situation fest und an den Fäden der individuellen Melodie zucken diese Menschen im gleichen Takt, aber mit so ganz widerstrebenden Seelen. In der manchmal bis zum heftigen Sarkasmus gesteigerten Ironie der Weltbetrachtung finden Mozart und Beaumarchais ihre Einheit. Diese Ironie, der Schein des Ernstes, kann auch allein den Stil zur Bühnendarstellung von „Figaros Hochzeit“ bestimmen.

V.

Hier setzt auch die Frage ein: S e c c o r e z i t a t i v o d e r D i a l o g ? Wir haben im „Don Giovanni“ wie im „Titus“ das Seccorezitativ der italienischen Urfassung beibehalten. In „Figaros Hochzeit“ entscheiden wir uns für den Dialog. Warum?

Das Seccorezitativ hatte im Don Juan und Titus die Aufgabe, die Handlung von einem lyrischen Ruhepunkt zum andern, als welchen wir die Arien und Ensembles dort meistens anzusehen haben, vorwärtszutreiben. Es hat also die Funktion einer Brücke von Musiknummer zu Musiknummer, ist psychologisch und darum auch musikalisch bedeutungslos, von ein paar trockenen Akkorden leicht zu tragen, darstellerisch zur Not noch

[1]) Nach Rutz steht „Figaros Hochzeit“ im Typus I kalt, schlicht und lyrisch.

[2]) Leider sind wir bei solchen Urteilen nur auf beiläufige Prüfungen angewiesen, ohne statistische Zahlen bringen zu können. Es ist schade, daß statistische Versuche wie die K. Todoroffs (Beiträge zur Lehre von der Beziehung zwischen Text und Komposition. Zschr. f. Psych. 1913, Bd. 63) nicht breiter und besser fortgesetzt werden, um der Musikästhetik (Hermeneutik) festen empirischen Boden zu schaffen.

herauszuarbeiten. Unmöglich ist aber das deutsche Seccorezitativ für einen Charakterdialog, wie er in „Figaros Hochzeit“, oft wörtlich an Beaumarchais angelehnt, vorherrschend ist. Unmöglich ist das deutsche Seccorezitativ zwischen Musiknummern, deren Stil nicht lyrisch sondern konversationell ist; so konversationell, daß die Musiknummern manchmal ohne den präzisen Dreiklangsabschluß gleich in den Dialog übergehen (Nr. 2, 14, 24, auch Nr. 8). Der Italiener kann mit seiner an sich schon melodischen, metrisch quantitierenden Sprache auch das einförmige Secco aus Eigenem reicher und differenzierter beleben, sein Rezitativ damit psychologisch unmittelbar erlebt gestalten. Der deutsche Sänger ist von seiner metrisch qualitativen, rhythmischen Sprache eng an die Noten gebunden, sein Ausdruck wird immer etwas Psalmodierendes, Unerlebtes, Mittelbares bekommen. Das psalmodierende deutsche Secco zwischen konversierenden Musiknummern würde einen stilistischen Bruch bedeuten. Der deutsche Dialog hingegen kann sich, vorsichtig moduliert, fast organisch an die Musik anschließen. Hier kann die deutsche Sprache rhythmisch wie melodisch von der Musik herübergleiten, besonders wenn der Inszenator den weich singenden Tonfall der Schauspieler des 18. Jahrhunderts herauszuarbeiten sucht. Aber auch der sprunghafte Wechsel der Dynamik und Melodik des Beaumarchais-da Ponteschen Dialogs kann herausgeholt werden, wenn wir die Darsteller von ihrer gewohnten Brückendialogsprachweise zum psychologischen Gestalten ihrer Rolle hinleiten. Das Rezitieren im übertragenen, unwahr pathetischen Ton verschwindet dann, das unmittelbare Erleben des Charakters tritt hervor und verbindet sich mit dem unmittelbaren Erleben der Musik zu einer zwingenden Einheit der Gestalt und endlich des Ensembles.

VI.

„Der Meister psychologischer Charakteristik empfand kein Bedürfnis, derselben durch ein äußerliches Kostüm zu Hilfe zu kommen, und verzichtete darauf, durch Anwendung bestimmter musikalischer Formen daran zu erinnern, daß das Stück in Spanien spielt“ (Jahn II. 316). Danach hat auch die Inszenierung auf das Betonen des Lokalkolorits zu verzichten. Sonst kommt sie mit der so gar nicht spanischen Musik in Widerspruch. Nur der Fandango (in Nr. 23) wird von einem in spanischer Art gekleideten Ballett getanzt. Wie die Musik energisch wechselhaft ist, wie das Spiel in Gesangsausdruck und Geste endschieden und deutlich ist, so bringen wir auch einen festen Schnitt der Kostüme und ausgeprägte Farben auf das Theater. Nicht die süßen, verwaschenen Farben der Watteau-Schule suchen wir aus, sondern die starken, hellen Farben der Mozart verwandteren Klassizisten. Figaros Livree ist das leuchtende Zentrum.

Auch in der Dekoration weicht das übliche Weiß-Gold lebendigen Kontrasten. Wir geben die Oper in zwei Abteilungen auf vier Schauplätzen, Zuerst Figaros künftige Wohnung. Diese ist kein Stukkatursalon, wie gewöhnlich, sondern ein schlichtes Dienerzimmer. Der Alkoven für das Bett, rechts und links davon die Türen zu Graf und Gräfin betonen die dramatische Situation. Kisten, Kartons, Bett und Truhe zeigen das Einziehen an. Das Gräfinzimmer ist rot mit weiß, der Festsaal zwar Weiß-Gold, aber mit farbigen Vorhängen, starken Licht- und Kustümwirkungen der Festmusik entsprechend belebt. Der Garten intim mit Balustraden, geschnittenen Hecken, farbigen Blumenbeeten und Winkeln eingerichtet. Seine Anlage ist ein dem Versteckspiel günstiges Halbrund, welches vorne durch zwei Balustraden geschlossen ist. Dort sind die Lauscher Susanna und Figaro immer sichtbar, was die Vorgänge unglaublich klärt.

VII.

Wer sich wundert, in dem ganzen Aufsatz die gewohnten Worte von Mozarts „sprühendem Humor“ und „geistreich“ und „Grazie“ bühnlich unübersetzt zu finden, dem sei geantwortet, daß Humor hier Ironie heißt und daß Grazie selbstverständlich ist.



Schumanns Liebesroman auf der Bühne

Zur Uraufführung der „Fahrenden Musikanten“ am Magdeburger Stadttheater

Von **Kurt Fischer**

An Vorgänge in Robert Schumanns Leben hat Hans Gaus, der Textdichter des am Stadttheater in Magdeburg am 21. Januar aufgeführten neuen Singspiels „Fahrende Musikanten“, angeknüpft. Er hat den Liebesroman Schumanns mit seinen idyllischen und tragischen Episoden in eine Handlung gebracht, die den bühnenkundigen Autor verrät. Neben Schumann, Wieck und Mendelssohn erscheint auch der Pfarrer August Wildenhahn von Schönefeld, gleichfalls eine historische Figur. Um die Handlung zu beleben, hat Gaus ein heiteres Gegenspiel in einem zweiten Liebespaare geschaffen. Der erste Akt spielt vor dem Schlosse zu Schönefeld und bringt das Liebesglück Roberts und Klaras, aber auch die Entfremdung Schumanns mit Wieck. Der zweite Akt spielt am Hochzeitstage der beiden, während der dritte die Versöhnung bringt. Hierzu haben die Verfasser in geschickter Weise das ausschlaggebende Moment der Versöhnung, „Das Paradies und die Peri“ wenn auch in verkürzter Form auf die Bühne gebracht. Im Garten des Schlosses zu Schönefeld findet eine Aufführung statt, die Wieck derart erschüttert, daß er dem Schwiegersohne die Hand zur Versöhnung reicht.

Kapellmeister Johannes Döbber, der Bearbeiter des musikalischen Teiles, hat die Handlung mit einem Rankengewebe Schumannscher Musik umgeben. Es versteht sich von selbst, daß Döbber für die überwiegend lyrischen und Liebesszenen sich vornehmlich auf die unendliche Fülle der Lieder stützte. So erscheinen der „Nußbaum“, „Frühlingsnacht“, „Widmung“, die „Kartenlegerin“ und „Dein Bildnis wunderselig“. Von Chören ist das zum Solo mit Chor umgearbeitete Hidalgolied, „Wohlauf noch getrunken“, das von den Davidsbündlern bei ihrem Ausflug gesungen wird, „O, Sonnenschein“, der Hochzeitschor aus der Rose Pilgerfahrt und das zu einem Dörflerchor umgearbeitete liebliche F dur-Sätzchen aus den Kinderstücken „Fröhlicher Landmann“ zu nennen. Weiter sind als Zwischenaktmusiken die Träumerei und der zweite Satz des A moll-Klavierkonzertes verwandt, das zugleich als Illustration zu dem lebenden Bilde „Klara Schumann am Klavier“ dient. Der größte Wert kommt aber dem dritten Akt zu, der das Oratorium „Das Paradies und die Peri“ in abgekürzter Form bringt. Es muß Döbber zugestanden werden, daß er diese Auswahl mit viel Geschmack getroffen hat. Wo er Eignes hinzutun mußte, so im Finale des ersten Satzes, wo er auf der Melodie des Schlummerliedes Soloquartett mit Chor aufbaut und aus dem Ganzen einen feurigen Frühlingswalzer formt, ordnet er sich doch ganz dem Geist der Schumannschen Musik unter. Auch in der Instrumentation erweist sich Döbber als Kenner, freilich hat er bisweilen schon fast zuviel des Guten getan.

Es versteht sich, daß in dieser der musikalischen Kritik gewidmeten Zeitschrift der Standpunkt nur ablehnend sein kann, ganz abgesehen davon, daß es sich um die Tonverfilmung des einstigen Begründers der „Neuen Zeitschrift für Musik" handelt. Werden wir nun nach Schubert und Schumann auch noch Bach-, Beethoven-, Händel- oder Wagner-Singspiele bekommen? Der Himmel bewahre uns davor. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß das Theaterpublikum diesen Bearbeitungen gegenüber sich nicht ablehnend verhält. Es lechzt nach guter Musik und sehnt sich nach einer Spieloper. Beides aber hat die zeitgenössische Komposition in den letzten 10 Jahren nicht hervorgebracht. Die Ursache oder sagen wir die Schuld liegt also tiefer, und es ist daher den Verfassern derartiger Singspiele letzten Endes nicht so sehr zu verübeln, wenn sie in der allgemeinen Zeit der Ersatzstoffe dem Publikum einen „Spieloper-Ersatz" liefern, der obendrein noch den Vorzug hat, mit klassischer Musik versehen zu sein. Aufhalten können wir die Entwicklung nicht mehr, höchstens noch vorsorgen, daß sie nicht in allgemeinen Kunstunfug ausarte.

Die Vorstellung selbst gab den ersten Kräften des Stadttheaters, namentlich in „Paradies und die Peri" Gelegenheit ihr Bestes einzusetzen. Direktor Heinrich Vogeler hatte das Werk sorgfältig und kostbar inszeniert und das Spiel künstlerischen Gesichtspunkten untergeordnet. Batteux als Schumann, Frau Elb als Klara, Franz Schwarz als Pfarrer Wildenhahn und Albert Gros als Friedrich Wieck erweckten die Dichtungsgestalten zu starkem Leben. Eine kleine, aber vorzügliche Studie, auch in der Maske, bot Niering als Mendelssohn. Dr. Rabl am Dirigentenpult ließ den Zauber Schumannscher Musik in allen Farben erglühen. Der Erfolg war außerordentlich, der Weg des Singspiels über die Bühnen Deutschlands ist gesichert.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader — Mitte Januar

Unsere letzten Orchesterkonzerte zeichneten sich durch eine Fülle von Neuheiten aus. Das ist insofern gut, als die gegenwärtige Produktion unbedingtes Recht auf Beachtung hat. Ob sie dauernde Werte schafft, ist freilich eine andere Frage. Nach dem, was wir da letzthin alles zu hören kriegten, wäre sie zu verneinen. Diesen neuesten Auchgenies fällt entweder nichts Gescheites ein oder sie verstehen ihre Gedanken nicht so zu formen, daß reife und wirkliche Kunstwerke entständen. Selbst in der Instrumentation versagen sie, indem sie zum mindesten die Metallfarben in einer Weise verwenden, die sich mit nichts weniger als dem Begriffe der Schönheit und des Wohlklanges deckt. Es hat daher keinen Zweck, auf alle die Neuheiten, die uns die Dirigenten Hermann Henze, Kurt Ebel und das Blüthnersche Orchester in ihren Konzerten vorführten, einzugehen. Am besten nahm sich noch das sogen. Orchesterlied aus, mit dem Eduard Rehm, Hugo Kaun u. a. freundliche Blicke in dem trüben Nebel gewährten. Im allgemeinen sieht man hier wieder, wozu es führt, wenn die Ausbildungszeit zu kurz ist und in ihr zu wenig und zu oberflächlich gearbeitet wird. Heute haben die Kunstjünger nicht einmal mehr Lust, sich die Herrschaft über den klassischen Satz als notwendige Grundlage für alles weitere anzueignen. Wenn man solch einem Schüler zumutet, ein Jahr täglicher fleißiger Übung auf den einfachen Kontrapunkt zu verwenden, so läuft er einem davon, und wenn man ihnen von ausgiebiger Beschäftigung mit Kanon und Fuge, von Wohllaut der kontrapunktischen Evolution u. dgl. redet, dann verschreien sie einen als veralteten Pedanten. Aber „an den Früchten sollt ihr sie erkennen"!

Dagegen verdienen nun zwei relativ ältere Sinfonien um so rühmlichere Erwähnung. Die eine, eine zweite Sinfonie Op. 27 in D moll von Ewald Strässer, gab Nikisch im sechsten Philharmonischen Konzerte, und die andere war die freundliche G dur-Sinfonie von Felix v. Weingartner. Diese brachte der Komponist selber in seinem vierten Sinfoniekonzerte in geradezu idealer Vollendung heraus und begeisterte das Publikum, das den großen Philharmoniesaal bis auf den letzten Platz besetzt hatte, auf das höchste. Das Konzert war auch sonst wieder ein Ereignis ersten Ranges. Beethovens erste Sinfonie, die es nach der neuesten Mode, in einem Sinfoniekonzerte zwei, wenn nicht drei solche Werke aufzuführen, eröffnete, klang wie eine neue Offenbarung und doch in keinem Takte unbeethovensch. Dazwischen sang Lucille v. Weingartner Orchesterlieder von ihrem Gatten, von Berlioz und Beethoven, letztere von jenem instrumentiert. Die Künstlerin glänzte besonders in der hohen Stimmlage, die etwas Faszinierendes hat; in der Mitte und unten klingt der Ton etwas gedrückt. Das Vorspiel zu Wagners Meistersingern schloß das Konzert ab. Das Stück ist hier reichlich abgespielt, schlug aber in dieser Reproduktion alle übrigen Aufführungen aus dem Felde und war deshalb abermals willkommen. Eine andere durch Leo Blech in einem von Cornelis Bronsgeest gesungenen „Wagner-Strauß-Abend" fiel dagegen ab. Doch wäre da eine Tannhäuserouvertüre um so mehr zu rühmen. Sie fiel auch durch ihr vornehmes und schönes dynamisches Maß auf. Nur die Posaunen am Schlusse bliesen wieder wie einst an den Mauern von Jerichow. Auch klang dort am Ende die abschweifende Hörnerstelle schlecht, trotzdem sie Blech nicht unterstrich, wie das Nikisch zu tun beliebt. Hier ist eben nicht viel zu machen; sie ist die einzige in Wagners Werken, die an sich schlecht instrumentiert ist. Im ganzen schien über dem groß angelegten Abend infolge der sibirischen Kälte kein guter Stern: oft detonierten die Holzbläser mit dem Sänger um die Wette. Letzterer nahm zudem in Wolframs Gesange „Blick' ich umher" das Tempo so breit, daß man die einzelnen Melodiephrasen nicht mehr zusammenkriegte. Er gehört sonst zu den seltenen Operngrößen, die auch im Konzertgesange Stilvolles leisten. Von R. Strauß mußten wir an dem Abend schon wieder die Krankenstubenpoesie „Tod und Verklärung" über uns ergehen lassen. Nikisch hatte dagegen mit dem lustigen Eulenspiegel geschlossen, der mir nicht so abgekleppert ist. Auch Scheinpflug brachte bezüglich Liszts einmal eine Auffrischung, indem er in einem der letzten Konzerte des Blüthnerschen Orchesters anstatt der fortwährenden Préludes und Tasso die Hunnenschlacht gab. Der Blüthnersaal hat die dazu nötige große Orgel. Das seltene Werk wirkte auf das Publikum stark, trotzdem es nicht gerade zu Liszts erfindungsreichsten gehört. Im fünften Extrasinfoniekonzerte des Orchesters kam dagegen Bruckners vierte, romantische Sinfonie, der nun in diesen Tagen auch schon die vierte Berliner Aufführung in dieser Saison bevorsteht. So stürzen sich alle immer auf ein und dasselbe Werk. Als Solistin imponierte hier Ottilie Metzger-Lattermann. Sie brachte die große Arie der Andromache aus Bruchs Achilleus und Orchesterlieder von Wagner, Liszt und H. Wolf zu stärkster Wirkung. Und doch fielen Liszts „Drei Zigeuner" gegen das Klavieroriginal ab, dessen spezifischer Reiz nun einmal nicht in anderm Gewande möglich ist. Endlich melde ich noch die dritte von den fünf Aufführungen, die von Beethovens neunter Sinfonie in dieser Saison voraussichtlich sind. Sie fand im dritten Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde unter Ernst Wendel statt und erhob sich nicht über das gewohnte Durchschnittsmaß. Nun zur Kammermusik!

Da passierte ebenfalls mancherlei Bemerkenswertes. So im zweiten Abonnementskonzerte Heinrich Grünfelds, wo Weingartners Klaviersextett Op. 33 (mit Streichquartett und

Kontrabaß) gegeben wurde. Da ich mich schon 1906 in Nr. 40 unseres Blattes, als das Werk gerade erschienen war, näher darüber ausgesprochen habe, brauche ich diesmal nur seinen Erfolg zu konstatieren. Zu Anfang wurde Beethovens schöne Streichtrioserenade Op. 8 gespielt. Sehr glücklich und anregend verlief auch ein von Gabriele Wietrowetz und Robert Kahn gegebener Abend. Aus diesem hebe ich Schumanns Phantasiestücke für Klavier und Violine Op. 88 sowie Kahns Klavierviolinsonate Op. 50 hervor. Der zweite Abend des Wietrowetzschen Streichquartetts verlief hingegen insofern etwas kurios, als darin gar kein Streichquartett zu hören und das vorzügliche vierblättrige Kleeblatt auch sonst nicht zusammen war. Es wurde zuerst Beethovens G dur-Sonate Op. 96 gespielt, dann folgte Schumanns G moll-Trio Op. 110 und endlich Brahms' Klavierquartett in C moll Op. 60. Da war also das Spiel der Pianistin Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani die Hauptsache. Solche Kammermusiken haben wir aber mehr als genug, während die richtigen Streichquartette rar geworden sind. So fand z. B. auch der dritte Abend des Klaviertrios der Damen Jonas-Stockhausen, v. Voigtländer und Hegyesi statt, wo man nach Trios von Mozart und Brahms auch eins von H. Noren (D moll, Op. 28) hören konnte, an sich keine Neuheit. So war die Streichquartettmusik nur durch das vierte Abonnementskonzert Karl Klinglers und Genossen vertreten. Hier hatte man aber drei Streichquintette: eins von Brahms (F dur), eins von Mozart (G moll) und das von Beethoven. In letzterem passierte eine sonderbare Sache. Takt 18 rückwärts vom Schlusse des ersten Teiles des ersten Satzes spielte nämlich die erste Violine beidemal die Themenmelodie e-dis-e-dis-e-f-e mit einem dritten dis statt des f. Daß dieses f aber allein richtig ist, ergibt sich nicht nur aus dem thematischen Gewebe der andern Stimmen, sondern vor allem auch aus der späteren Parallelstelle. Im Vortrage ist das Quartett leider wieder in den alten Fehler der Rubatoextravaganzen seines Führers zurückgefallen. Schließlich muß man auch Alfred Hoehns Klavierabende zur Kammermusik schlagen, da dieser junge, sehr bemerkenswerte Pianist darin sämtliche Sonaten von Beethoven vorträgt. Er packt dabei etwas viel in das einzelne Konzert und scheint sich in der Reihenfolge der einzelnen Werke durch die Tonartengleichheit und Verwandtschaft führen zu lassen. So spielte er am ersten Abend Es dur Op. 7, C moll Op. 13, C moll Op. 111, Es dur Op. 31 Nr. 3, C moll Op. 10, Es dur Op. 27 und Es dur Op. 81, am zweiten aber As dur Op. 110, F dur Op. 54, F dur Op. 10, D moll Op 31, As dur Op. 26, F moll Op. 2 und F moll Op. 57. In den ästhetischen Wert solcher Kathederoperationen, deren Erfindung bekanntlich Hans v. Bülow aufs Konto zu setzen ist, setzen bekanntlich viele und durchaus gebildete Leute starke Zweifel. Gut ist, daß man da nach Belieben kommen und gehen kann. Von den übrigen erschienenen Pianisten hebe ich Max Pauer und Michael Zadora hervor. Ersterer spielte, gediegen und verständig wie immer, Mendelssohn, Beethoven, Brahms und Schumann; letzterer war, ebenfalls wie immer, am fesselndsten als virtuoser Salonspieler, dem Stücke wie Liszts Schubertlieder und Rigolettoparaphrase ausgezeichnet zu Gesicht standen. Neben den Pianisten waren die Geiger obenauf: Franz v. Vescey, Carl Flesch, Max Menge u. a. Davon folgte letzterer einem ausgesprochenen historischen Zuge, der von J. G. Pisendel (1687—1755), S. Bach und F. W. Rust (1739—1796) zu Paganini und Reger übersprang. Aber auch Vescey hatte den alten Rust berücksichtigt, neben dem er Bach und Tartini spielte, ehe er zu seinen Virtuosenstücken überging. Flesch begann mit Nardini, ließ Bach folgen und endete ebenfalls mit Paganini, in dessen Konzert er eine eigene Kadenz hatte, was den Spielern solcher Werke wieder Regel werden sollte. Früher mußten sie dieselben sogar improvisieren, wenn sie keiner Schwäche geziehen sein wollten. Natürlich waren nun auch Violoncellisten da. Ich will da aber nur auf eine einzige neue, glänzende Erscheinung hinweisen, die sowohl hinsichtlich einer stupenden Virtuosität wie eines schönen, edlen und in den kritischsten Lagen abgerundeten Tones Aufsehen machte. Das war Ewel Stegmann, ein blutjunger Russe mit englischem Vor- und deutschem Familiennamen. Er trat in einem der regulären Sinfoniekonzerte des Blüthnerschen Orchesters auf und fand ganz außerordentlichen Beifall.

Da ich nun heute bei der Instrumentalmusik bleiben und von den zahlreichen Vokalkonzerten erst das nächste Mal erzählen will, so schließe ich mit einem Blicke in die Musica Sacra, die aber dasmal nicht im Gotteshause, sondern an der Orgel des Blüthnersaales durch Walter Dowenski vertreten war. Auf die ausgezeichneten Qualitäten des jungen Organisten wurde schon hingewiesen; ich melde also nur, daß er in diesem zweiten Konzerte zunächst Buxtehude und Bach, dann aber Liszt (Bachvariationen), M. Reger und Georg Schumann (Passacaglia Op. 39) in geschmackvollster Registrierung erklingen ließ.

Aus Köln

Von Paul Hiller Ende November

Zwei Gedächtnisfeiern für Fritz Steinbach gab es zu Beginn der Konzertsaison; eine war vom Vorstande des Konservatoriums veranstaltet, die andere von der Direktion der Konzertgesellschaft im Gürzenich, und beide nahmen mit wertvollen künstlerischen Darbietungen vor eingeladenem Publikum einen recht stimmungsvollen Verlauf. Im Saale des Konservatoriums waren Bram Eldering, Karl Körner, Joseph Schwartz, Friedr. Grützmacher, Lazzaro Uzielli und Konstanze Lacueille die Ausführenden, an der Stätte der klassischen Konzerte der städtische Musikchef Hermann Abendroth, Chor, Orchester Mientje Lauprecht van Lammen, Anton Sistermanns und Franz Michálek.
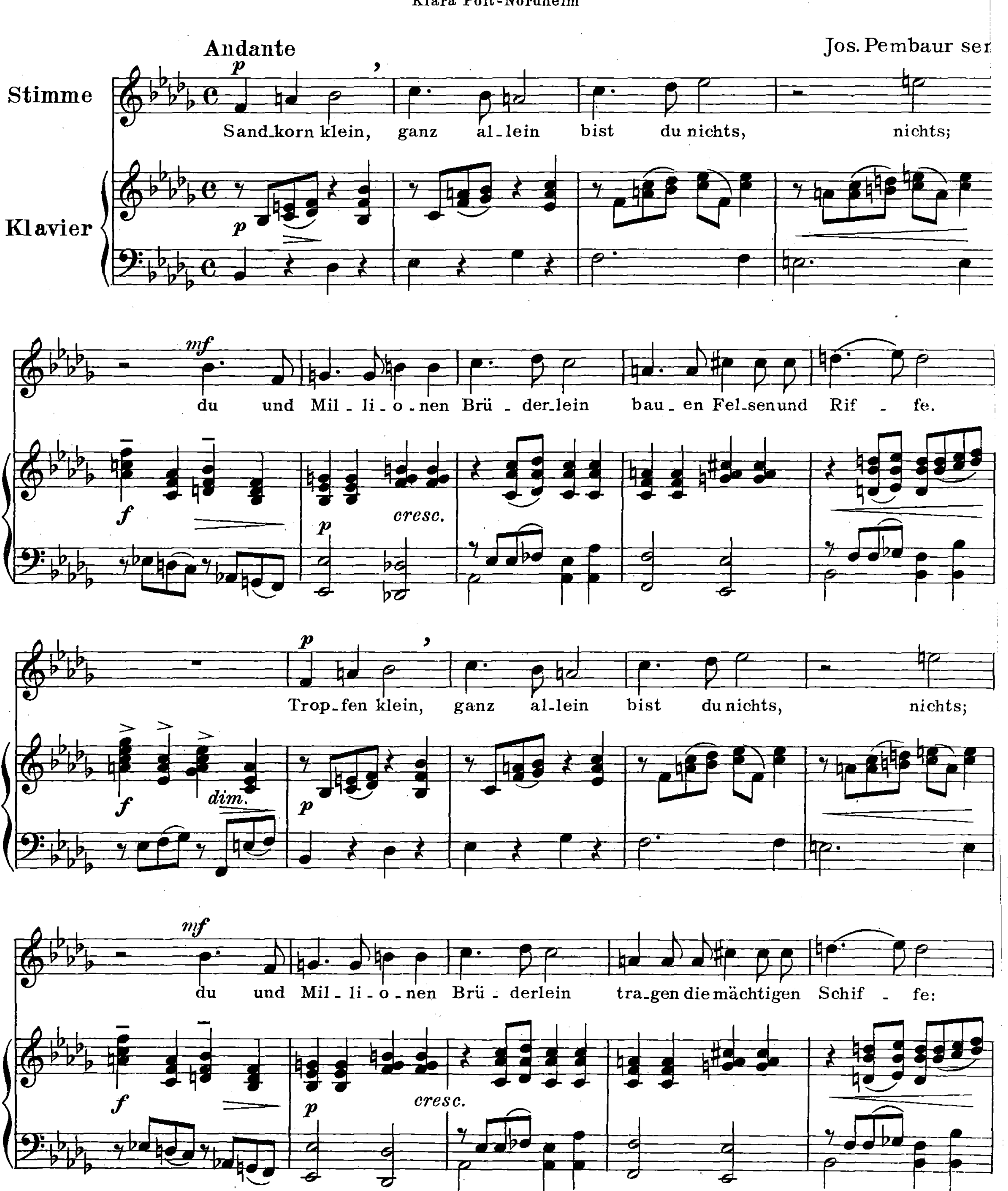
Im zweiten Gürzenich-Konzert hörte man, vom Komponisten selbst vermittelt, vier sinfonische Sätze für großes Orchester von Bernhard Sekles (Frankfurt) „Die Temperamente" in Uraufführung. Von diesen eines einheitlichen Grundgedankens nicht entbehrenden programmatischen Teilen läßt der mit „Phlegmatisch" bezeichnete erste alsbald den vielvermögenden orchestralen Gestalter gemäßigt moderner Richtung erkennen. Die Erfindung hält sich hier in engen Grenzen, als wenn der Phlegmatiker sich über das ihn beschäftigende Thema nicht allzu redselig äußern wollte. In einem gewissen Gegensatze dazu steht die lebhafte Energie des Ausdrucks, während auch das ziemlich flotte Tempo nicht ganz der selbstgewählten Vorschrift „träges Zeitmaß" zu entsprechen schien. Sicherer trifft der zweite Satz sein Problem „Sanguinisch". Eine hübsche Ideenverbindung hat eine recht lebhafte, durch buntere Zeichnung und erhebliche Klangschönheit (bis auf die etwas grotesken Trompeteneinwürfe) angenehm interessierende Durchführung erfahren. „Melancholisch" enthält ein gutes Teil empfindungsreicher Feierlichkeit, dabei sinnige und zarte Reflexionen, später eine kraftvolle Steigerung der musikalischen Gebärde und schließlich wieder ein resigniertes Abflauen in einen von holden Schönheitsgedanken beherrschten Traumzustand. „Cholerisch" kommt uns der Komponist löblicherweise ohne, was ja nahe läge, bizarr zu werden. Er hat da einen trotz aufbrausenden Naturells immerhin maßvollen Choleriker von guten Umgangsformen vor Augen gehabt, dessen Hauptthema sich sogar auffallend anmutig gibt. Daß er sich aber mit dem Gegenstande seines Zornes nicht so leicht aussöhnt, darf man aus der mächtigen rednerischen Schlußapotheose entnehmen. Sekles erläuterte seine Absichten mit lebhaftem Pathos am Dirigentenpulte und konnte über eine von Satz zu Satz im Wohlgefallen der Hörer gesteigerte, im Endergebnisse sehr warme Aufnahme quittieren. Abendroth trat für Brahms' Tragische Ouvertüre und das Freischützvorspiel zu prächtigstem Gelingen ein, während als Solist Felix Berber-Credner Brahms' Violinkonzert D dur in bekannt meisterlichem Stile unter größtem Beifall spielte. Das dritte Konzert brachte zu Anfang als Neuheit Karl Ehrenbergs, des Augsburger

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik"
Schriftleitung: Friedrich Brandes
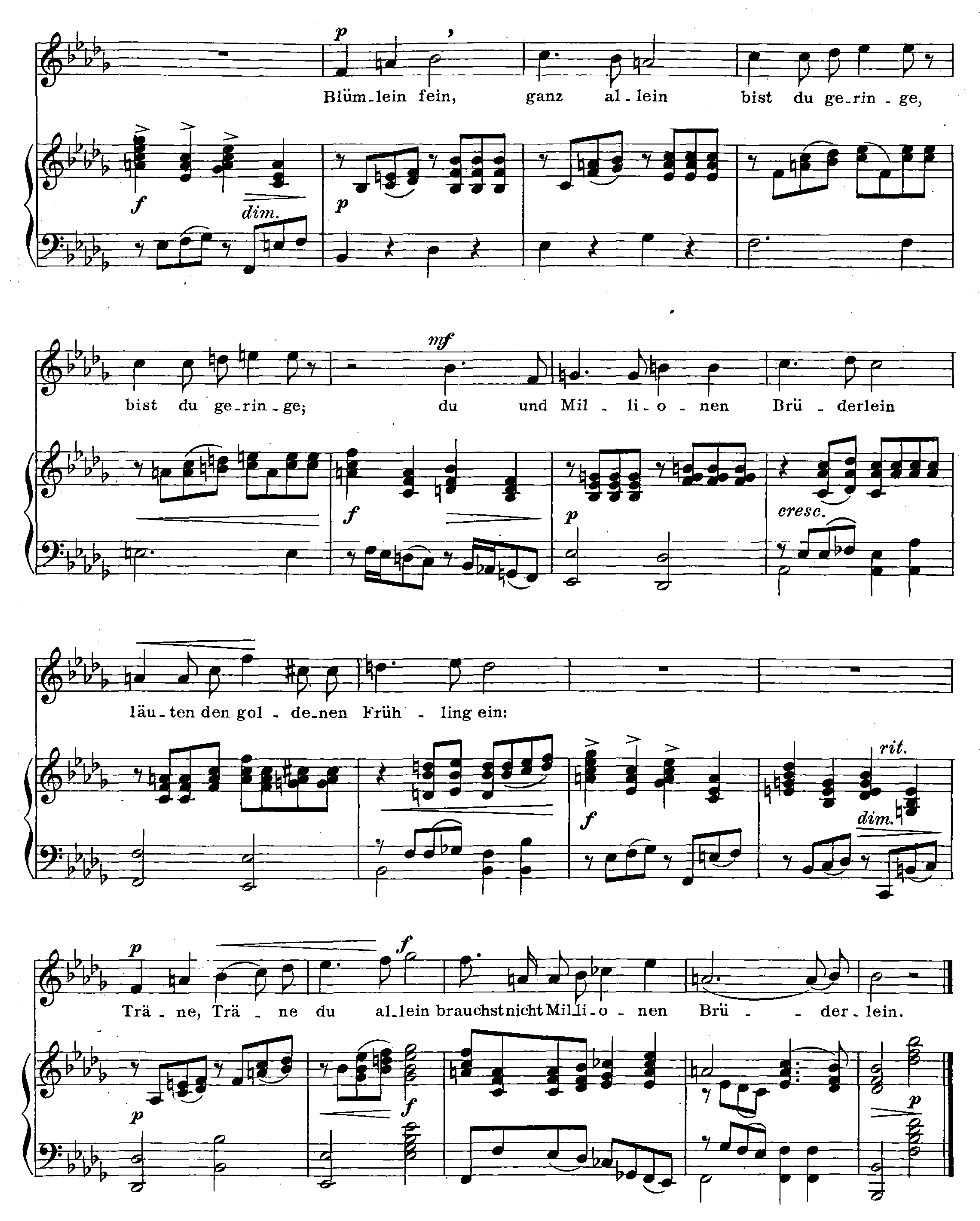
Die einsamen Tränen

Klara Pölt-Nordheim

Jos. Pembaur sen.



Gebrüder Reinecke, Leipzig


Blüm_lein fein, ganz al_lein bist du ge_rin_ge,
bist du ge_rin_ge; du und Mil_li_o_nen Brü_derlein
läu_ten den gol_de_nen Früh_ling ein:
Trä_ne, Trä_ne du al_lein brauchst nicht Mil_li_o_nen Brü_der_lein.
dim.
cresc.
rit.
dim.

städtischen Musikdirektors, zuerst beim Jenaer Tonkünstlerfest erschienene Tondichtung „Jugend". Der Gefahr, die Hörer an der einen oder andern Stelle über die ausgeführten Gedanken im unklaren zu lassen, begegnete der Komponist in der Hauptsache durch die dem Werktitel beigefügte Bezeichnung Voluntas triumphans. Ehrenberg, von dem wir unlängst wertvolle Lieder kennen lernten, hat in diesem großangelegten Werke eine reiche, vielgestaltig belebte Erfindung entfaltet. Er beherrscht den Orchestersatz nach jeder Richtung in virtuosem Stile, und wenn uns auch da und dort eine Stimmenführung ein wenig befremden mag, muß seine durchweg auf Wohllaut bedachte, im ganzen viel Schönheit erschließende Ausdrucksweise als eine gewählte und musikrhetorisch bedeutsame bezeichnet werden. Zu dem erzielten großen, überzeugungsvoll sich äußernden Erfolge, der Ehrenberg mehrmals auf die Estrade berief, hat Abendroths verständnisinnige, absolute Klarheit zum obersten Gesetz erhebende Orchesterführung redlich das ihrige beigetragen. Wera Schapira feierte mit dem wie immer neu verblüffenden glanzvollen Vortrage von Tschaikowskys schönem Klavierkonzert Nr. 1 (Bmoll) den gewohnten Triumph, und als weitere Orchestergaben folgten Schuberts Unvollendete Hmoll und Liszts „Tasso, lamento e trionfo".

Die von Henry Dubois geleitete, eine ungemein rege Tätigkeit entfaltende Westdeutsche Konzertdirektion (Sitz in Köln) hat dem Kölner Konzertleben einen neuen wesentlichen Faktor geschaffen in Gestalt von jeweilig fünf großen auf den Winter verteilten sogenannten „Meisterkonzerten". Das Abonnement ist außerordentlich stark gefragt, und das erste dieser von Solisten bestrittenen Konzerte nahm am 2. November vermöge ausgezeichneter Darbietungen der Berliner Kammersängerin Emmy Leisner, des rühmlichst bekannten Geigers Karl Flesch und der Pianistin Lonny Epstein (Köln), die vom Aachener städtischen Musikdirektor Fritz Busch und August v. Othegraven als Begleiter unterstützt wurden, einen hervorragend schönen Verlauf. Auf dem Programm der folgenden Abende finden wir Frieda Kwast-Hodapp, den Berliner Baritonisten Josef Schwartz, Elly Ney, Adolf Busch, Eugen d'Albert, Edyth Walker u. a. m. verzeichnet.

Von kleineren eigenen Konzerten auswärtiger Künstler seien als besonders erfolgreiche erwähnt ein Liederabend von Cläre Dux und ein ebensolcher von Hans Pfitzner, der Frl. Lenzberg aus Düsseldorf seine Gesänge begleitete. — Der Kölner Tonkünstlerverein ehrte den kürzlich verstorbenen Berliner Meister Friedrich Gernsheim durch die künstlerisch vollendete Ausführung einer Anzahl seiner Kompositionen. — In der Musikalischen Gesellschaft erregten durch ihre Darbietungen besonderes Interesse Bernhard Dessau, der neben Beethovens Fdur-Romanze sein eigenes „Konzert im alten Stil" spielte, die Sängerin Frau Else Liebhold aus Frankfurt, die junge Pianistin Therese Wallerstein aus Prag und die Sopranistin Frau Käte Neugebauer-Ravoth aus Altona. — Unter den Darbietungen des Gürzenich-Quartetts gefiel mit Recht ganz ungewöhnlich Fritz Bölsches in der Erfindung wertvolles und nicht weniger im Detail als hinsichtlich der formalen Gestaltung trefflich gearbeitetes Quartett Cmoll.

In einem vom „Kölner Bauer in Eisen" zum Besten der Kriegswaisen-Weihnachtsbescherung veranstalteten (ausverkauften) zweiten großen Konzert im Gürzenich waren es die wundervoll stimmbegabte, eine Anzahl Lieder mit gewinnendstem Charme vortragende Kammersängerin Sigrid Hoffmann-Onégin von der Stuttgarter Hofoper und der glänzende Pianist Wilhelm Backhaus, denen man erlesene solistische Spenden dankte. Neben diesen Künstlern hatte der im Vortrage monotone und etwas weichliche Tenorist Robert Hutt von der Frankfurter Oper einen schweren Stand. Der Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein hielt, obwohl in den Männerstimmen natürlich der Kriegszeit entsprechend reduziert, seinen auf ausgezeichneter Chordisziplin und musikalischen Tugenden fußenden guten Ruf mit einer gediegenen Auswahl von Gesängen durchaus hoch.

Im Opernhause waren ein musikdramatisch bedeutsames Werk und eine durch Temperament und Melodie sich empfehlende Operette die bisherigen Novitäten. Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", die ja nie eine Oper für die Allgemeinheit des Publikums sein wird, war durch Gustav Brecher musikalisch ungemein fein behandelt, während Oberspielleiter Dr. Willy Becker eine nicht minder charakteristische als schöne Inszenierung geschaffen hatte. Die ganze Aufführung war mit Modest Menzinsky (Siegnot), Sofie Wolf (Minneleide), Gustav Dramsch (Nachtwunderer), Hans Clemens (Moormann) und anderen tüchtigen Kräften eine hervorragend gute. Eine allerliebste Inszenierung voller Leben bis ins kleinste Detail hat Hofrat Fritz Rémond Lehars „Zigeunerliebe" gewidmet, deren prächtiges Ensemble durch Walter Gaertners schwungvoll-zielsichere Dirigentenart alle erdenklichen Eindrücke zuwege brachte. Ein Zugstück des Opernhauses, im Mittelpunkte Johanna Geißler und Heinrich Winkelshoff als bravouröse Vertreter der Zorika und des Jocsi. — Noch sind zwei besondere festliche Aufführungen zu erwähnen. Der Auslandsbund deutscher Frauen hatte sich für seine Zwecke Wagners „Meistersinger" gewählt, der „Kölner Bauer in Eisen" für die Kriegswaisen-Bescherung Strauß' „Fledermaus". Die Dirigenten der jeweilig hauptsächlich aus erstklassigen auswärtigen Kräften bestehenden Künstlerschar waren Felix v. Weingartner und Otto Lohse. Das Haus war beide Male bei hohen Preisen ausverkauft, und das Beifallsbarometer notierte, hauptsächlich durch diese Orchesterführer angeregt, die höchstmöglichen Grade.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Mitte Dezember

Die Ereignisse des Weltkrieges haben auf unser Konzert- und Theaterleben auch heuer so gut wie keinen Einfluß genommen. Eine Fülle von Konzertveranstaltungen, Neuaufführungen im Theater und sonstige Kunstereignisse beweisen dies.

Das Hauptinteresse in unserm Konzertleben nehmen auch heuer wieder die populären Abonnementskonzerte der Böhmischen Philharmonie unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Dr. Wilhelm Zemanek für sich in Anspruch, deren Generalprogramm eine schier unübersehbare Menge der bedeutendsten und besten Tonschöpfungen der alten und neuen, klassischen und modernen Musikliteratur verheißt und zu deren Ausführung die ersten Künstler gewonnen wurden; Dirigenten wie Nikisch und Strauß, Gesangskünstler vom Range eines Kammersängers Burrian, Violinvirtuosen wie Kocian, Pianisten wie d'Albert, Ansorge und der Leipziger Orgelmeister Straube sollen Glanz und Bedeutung dieser Konzerte noch erhöhen.

Schon die ersten der in Aussicht genommenen 20 Konzerte erfüllten nicht nur die hohen Erwartungen, sondern zeigten den Orchesterkörper der böhmischen Philharmoniker auf reiferer und höherer künstlerischer Stufe als im Vorjahre. Glanz und Fülle des Orchesters haben unbedingt zugenommen, rhythmische und dynamische Abstufung haben sich verschärft. Dr. Zemanek ist am besten Wege, seinem Orchesterverbande die internationalen Tugenden berühmter Orchestervereinigungen aufzuprägen, was ihm allerdings bei den glänzenden Eigenschaften seiner ihm mit Selbstlosigkeit und Begeisterung ergebenen Musiker leichter als anderen gemacht wird.

Besondere Beachtung verdiente das dritte Konzert, das dem tschechischen Meister Dvořák gewidmet war und drei Konzerte desselben im Programm enthielt, das Klavierkonzert in Gmoll, das Violinkonzert in Amoll und das Konzert für Violoncello in Hmoll. Ein bedeutsames musikalisches Ereignis stellte die mustergültige Aufführung der dramatischen Legende „Fausts Verdammung" von Hektor Berlioz im fünften Abonnementskonzerte dar, eine Aufführung, an der das Orchester, der

vortreffliche Chor des Gesangvereines „Hlahol" und nicht zuletzt die vorzüglichen Solisten, an ihrer Spitze Mařak als „Faust" und Frau Musil als „Gretchen", gleich hervorragenden Anteil haben. Im sechsten Konzerte brachte Dr. Zemanek Gerhard v. Keußlers neue Adur-Sinfonie zur Aufführung, die kürzlich in einem Konzerte der deutschen Prager musikalischen Kreise ihre Uraufführung erlebte. Sie ist wie alle Werke dieses hochstrebenden Komponisten geartet: Der meisterhaften Beherrschung des technischen Apparates vermag die thematische Sprache nicht nachzukommen, womit nicht gesagt sein soll, daß Keußlers Musik arm an Erfindung und Originalität wäre; dagegen sprechen schon die oft geradezu schlicht erfundenen Stellen und die immer und überall festgehaltene Stimmung. Keußlers Sinfonie ist Programmusik in des Wortes bestem Sinne, trotzdem der Tondichter die Unterlegung bestimmter Programme verabscheut. Der beste Teil, erhaben im Ausdrucke und überzeugend in der Schönheit und Innerlichkeit seiner Tonsprache, ist der letzte, „Trauermarsch und Aussöhnung" benannt, und weist, wie ein früheres Werk Keußlers den Weg, auf dem er zum Besten in seiner Art gelangen müßte, zum modernen Oratorium, besser Mysterium, das seines Meisters noch harrt.

Aus den Programmen der übrigen bisher stattgefundenen acht Abonnementskonzerte geht die erfreuliche Tatsache hervor, daß heuer wie so oft in früheren Jahren sämtliche Beethoven-Sinfonien gespielt werden, ein gewiß nicht hoch genug einzuschätzendes Verdienst der böhmischen Philharmoniker und ihres meisterlichen Führers.

Dem rastlosen Streben des Dirigenten des Prager Deutschen Singvereins Dr. Gerhard v. Keußler dankt unser Prager Konzertleben auch einen Zyklus heuer zum ersten Male veranstalteter sogenannter „Neuer Sinfoniekonzerte", in denen Keußler mit dem Orchester der Böhmischen Philharmonie seiner Prager Musikgemeinde das Beste vom Besten zu bieten gedenkt. Das Programm des ersten dieser neuen Konzerte trug auch unverkennbar den Stempel echt musikalischer Gründlichkeit und Strebsamkeit; man hat selten bei uns in einem Konzerte nebeneinander solche Perlen klassischer Kunst in so stilvoller Folge und Ausführung gehört: Händels 13. Orgelkonzert, Joh. Stamitz d. Ä. Sinfonia in Ddur, J. S. Bachs Ddur-Suite und Glucks Ballett-Suite in der Mottlschen Bearbeitung.

Auch mit dem unter seiner musikalischen Leitung stehenden Prager Deutschen Singverein hatte Dr. v. Keußler in dem ersten statutenmäßigen Konzerte dieses Vereines musikalisch Bedeutendes zu sagen. Unter dem Titel „Sulamit" hatte er eine Reihe der schönsten Motetten Palestrinas zusammengefaßt und in eigener stilvoller Bearbeitung als wirkungs- und stimmungsvolles Ganzes eingerichtet. Der Deutsche Singverein hat mit der Ausführung dieser polyphon überaus schwierigen Motetten sozusagen die Feuerprobe bestanden, daß er nunmehr tatsächlich auf der höchsten künstlerischen Stufe chorgesanglicher Kultur steht und somit jeder, auch der schwierigsten chorischen Aufgabe ohne weiteres gewachsen erscheint, ein Lob, das einzig und allein auf den Leiter des Vereines zurückfällt, der in jahrelangem unermüdlichen Studium seine Sänger zu solcher Höhe führte.

Im zweiten diesjährigen philharmonischen Konzerte des Neuen Deutschen Theaters, das als Hauptwerk Hektor Berlioz' „Fantastische Sinfonie" brachte, lernte man auch das Sextett „Verklärte Nacht" für Streicher von A. Schönberg kennen, eine Komposition, die mehr durch Stimmung als durch harmonische und thematische Stimmführung wirkt. Daß die Neuheit unter Alexander v. Zemlinsky, dem ersten Operndirigenten unseres Deutschen Theaters, besonders liebevoll und sorgfältig ausgeführt wurde, bedarf kaum der Feststellung.

Die übrigen Konzertveranstaltungen standen auf verschiedener höherer oder niederer künstlerischer Stufe; Bedeutung über die Grenzen unserer Stadt hat keines, um so mehr als die meisten der Mischgattung von Gesellschafts- und Kunstkonzerten angehörten.

Eine betrübende Tatsache ist mir bei einem Konzerte wie in früheren Jahren aufgefallen: Unser Publikum verhätschelt noch immer blind seine Lieblinge und nimmt selbst deren ärgste Rücksichtslosigkeiten und Taktlosigkeiten als etwas „Besonderes" und „Eigenartiges" derselben in Kauf. Denn es gehört keineswegs zum guten Tone des Konzertsaales, daß ein Geiger selbst vom Range eines Kocian während der ihm auferlegten Pausen dem Publikum den Rücken kehrt, rücksichtslos bei den schönsten zarten Orchesterstellen seine Geige stimmt und den Dirigenten bei seiner Arbeit zu unterstützen oder etwa gar zu verbessern meint.

Über neue und besondere Aufführungen in unseren Theatern ein andermal.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mitte Dezember

Kaum war die Trauerfeier für Kaiser Franz Josef vorüber, als in unseren Konzertsälen neuerdings eine wahre Überflutung losbrach: fünf bis sechs Konzerte an einem Tage waren wiederholt zu verzeichnen: wie sollte da ein gewissenhafter Referent seinen kritischen Pflichten nachkommen?! Man mußte sich eben nach Möglichkeit unterteilen — oder auch die Hilfe eines verläßlichen Gewährsmanns erbitten. Für eine auswärtige Zeitschrift kann aber daher diesmal nur in gedrängtester Kürze berichtet werden.

So sei denn von sogenannten „großen" zunächst das zweite der neuen von Hans Wagner gegründeten Oratorienvereinigung erwähnt, am 3. Dezember abends eine wieder in Chor und Orchester sehr gelungene Aufführung der „Jahreszeiten" bringend (mit gleichsam notgedrungener Weglassung der doch der Zeitstimmung nicht entsprechenden jubelnden Schlußsteigerung der „Weinlese").

Von den Solisten ist besonders die Sopranistin Frau M. Lefler zu rühmen. Auch der stets hilfsbereite Tenor Fälbl recht befriedigend. Dagegen Kammersänger Moest trotz seiner ausgiebigen Stimmkraft künstlerisch merklich zurückstehend.

Acht Tage später — am 10. Dezember — an derselben Stelle (großer Musikvereinssaal) eine vorzügliche „Messias"-Aufführung durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" unter Chordirektor Habels gleich energischer als feinfühliger Leitung Eine würdige Fortsetzung der 20jährigen Gründungsfeier des Vereins, wie sie in der Kirche — mit der idealen Wiedergabe von Bruckners Emoll-Messe am 15. November so weihevoll begonnen hatte. Die Chorleistungen des Vereines waren auch im „Messias" wie immer vortrefflich. Unter den Solisten gefielen besonders die Sopranistin Frl. Musil und der Bassist Duhan, obgleich freilich letzterer die glänzende Leistung P. Benders, im ersten Kriegswinter hier geboten, nicht erreichen konnte.

Von Orchesterkonzerten je eines des Konzertvereines unter Löwe — mit der prachtvoll herausgebrachten, genialen „Sinfonie fantastique" von Berlioz als Hauptnummer — und zweier des Tonkünstlerorchesters unter Nedbal. Von diesen wieder das erste (schon vor einigen Wochen veranstaltet) unseres Franz Schmidt technisch meisterliche Variationen-Sinfonie (Nr. 2 Esdur) erstmalig in diesen Konzerten vorführend, das andere — am 9. Dezember — Rezniceks bizarr-groteskes sinfonisches Lebensbild „Schlemihl" in Erinnerung bringend, das man hier zuerst unter Weingartner in einem philharmonischen Konzert am 18. Januar 1914 gehört und das damals von mir in Heft 5 unserer Zeitschrift S. 79 ausführlich besprochen wurde. Schmidt wie Reznicek konnten Nedbal und seinem getreuen Orchester für die famose Herausarbeitung ihrer so schwierigen und komplizierten Werke nur dankbar sein. Es war nicht zuletzt die ausgezeichnete Wiedergabe, die beiden wiederholten Hervorruf verschaffte.

Das Konzert vom 9. Dezember leitete Nedbal noch an den 21. November denkend mit der Trauermusik aus J. Haydns „Sieben Worten des Erlösers am Kreuze" ein, nämlich jenem

feierlich-düsteren, bloß für Bläser gesetzten A moll-Largo, welches bei dem genannten Passions-Oratorium dem vierten „Worte" (richtiger „Ausspruche") folgt. Herausgerissen aus dem Zusammenhang mit dem übrigen erscheint es wohl zu fragmentarisch. Immerhin eine echte Trauermusik und als solche der denkbar größte Gegensatz zu J. Haydns erster Sinfonie D dur (1759 auf Schloß Lukavec bei Pilsen für den Grafen Morzin komponiert), welche nun Nedbal als zweite Programmnummer spielen ließ. Das niedliche, fröhliche Ding, schon in manchem Zuge den späteren Meister ankündigend, verfehlte auch diesmal nicht seine harmlos erheiternde Wirkung. Der Hauptmagnet für die Besucher dieses Abends dürfte aber die kleine, etwa zehnjährige Geigerin Erika Morini gewesen sein, welche mit dem technisch bewunderungswürdig herausgebrachten Mendelssohnschen Konzert geradezu den Vogel abschoß. Es zeigte sich, daß sie mit dieser Art klassischen Violinstiles nicht minder vertraut als mit der Paganinischen Bravour, obgleich ihr freilich letzter noch wahlverwandter zu sein scheint.

Im dritten philharmonischen Konzert (17. Dezember) setzte Weingartner mit der „Eroica" den Beethoven-Zyklus fort: geradezu elektrisierend in den zwei letzten Sätzen, minder eindrucksvoll in den zwei früheren. Zum Gedächtnis Hans Richters, des unvergeßlichen, durch persönliche Unterweisung seitens des Meisters berufensten aller Wagner-Dirigenten, wurde mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" eröffnet, die vielleicht noch niemals aus den Instrumenten so herrlich erklungen, obwohl Weingartner das Tempo etwas verschleppte. Immerhin war der Eindruck ein so tiefgehender, ergreifender, daß man für die unmittelbar darauf gebrachte „Uraufführung" einer neuen geistreich-pikanten viersätzigen Serenade des Berliner Komponisten H. G. Noren (Op. 48 D moll) durchaus nicht die rechte Stimmung finden konnte. In anderer Nachbarschaft wären die vielen kontrapunktischen Feinheiten der überdies unübertrefflich gespielten Neuheit dem Publikum wohl nicht minder eingegangen, als es bezüglich der 1909 im Konzertverein hier aufgeführten, technisch sehr ähnlichen Orchestervariationen Norens der Fall war, die er ganz bezeichnend „Kaleidoskop" nannte. Diesmal blieb der Hervorruf des als Kontrapunktist überhaupt und als orchestraler Farbenkünster insbesondere ganz auf der Höhe der Zeit stehenden Komponisten nicht unbestritten. Hellen Jubel erregte dann wieder die „Eroica", man merkte, daß dabei ein Teil des Publikums eben für Beethoven demonstrierte.

Ende Dezember

Am 19. Dezember bot Nedbal in einem sogenannten „Mitgliederkonzert" des Wiener Tonkünstler-Orchesters zum ersten Male im Rahmen dieser Konzertvereinigung Bruckners erste Sinfonie (C moll) und brachte das kolossale Werk (das dereinst der 1914 gestorbene geistvolle R. Louis zwar „leidenschaftlich zu lieben" versicherte, aber zugleich — mir unbegreiflich! — „als praktisch unmöglich" erklärte) zur vollen beifälligsten Geltung, besonders durch die mit echt Nedbalschem Temperament und Zug in allen vier Sätzen durchgeführte jeweilige Schlußsteigerung, welche geradezu faszinierte. Und derselbe glänzende Erfolg stellte sich wenige Tage später ein, als in einem sogenannten Populärkonzerte des Tonkünstler-Orchesters (nachmittags) der junge Tony Konrath das genannte Brucknersche Riesenwerk dirigierte. Beinahe noch größere, stürmische Begeisterung des Publikums. Übrigens war der Eindruck von Bruckners „Erster" im „Mitgliederkonzerte" ein so starker, daß man für die anschließenden „Uraufführungen" moderner Stücke: zweier vom Hofopernbaritonisten H. Duhan gesungenen Orchesterlieder K. Weigls (unverblümt wagnerisierend, aber in diesem Sinn fein empfunden und stimmungsvoll) und einer sogenannten „Heroischen Ouvertüre" von Frau Johanna Müller-Hermann (nach berühmten Mustern sehr geschickt kontrapunktiert und instrumentiert, aber freilich über ein gewisses modern-konventionelles Pathos nicht hinauskommend) kaum die rechte Empfänglichkeit hatte. Die Ehre des Hervorrufes verdankte das genannte Künstlerpaar (welche mit Dr. Weigl auch der stimmbegabte, tüchtige Sänger teilte) wohl zunächst einem zahlreich vertretenen liebenswürdigen Freundeskreise. So recht warm wurde das Publikum erst wieder bei Schumanns herrlichem A moll-Konzert mit einem der besten ausübenden reichsdeutschen Musiker: Prof. Max Pauer als vorzugsweise berufenem Interpreten am Flügel.

Dem Mitgliederkonzerte des Tonkünstlerorchesters lassen sich die zwei ebenso bezeichneten Sinfonieabende des Konzertvereines anreihen, welche am 28. und 29. Dezember unter F. Löwes Leitung stattfanden. Beide Male wurde mit Brahms' „Tragischer Ouvertüre" eröffnet. Dann folgte im ersten Konzert Mahlers zweite Sinfonie C moll (mit dem Altsolo „Urlicht" und dem „Auferstehungschor" am Schlusse), die unter den doch immer etwas problematischen Tonschöpfungen des genialen orchestralen Koloristen in Wien bisher am meisten durchgedrungen ist. Im zweiten Konzert kam nochmals Brahms mit seinem wunderbar edlen „Schicksalslied" zum Worte (der Chor wie auch tags zuvor bei Mahler von der dem Konzertverein einverleibten „Singakademie" ausgeführt), weiterhin Wagner mit seiner wie immer dämonisch-faszinierenden „Faust"-Ouvertüre und — finis coronat — Beethoven mit seiner unsterblichen „Fünften" in C moll. „Schicksalslied" und „Schicksalssinfonie" — wie paßte das gut zusammen! Und andererseits kann auch Brahms' „Tragische Ouvertüre" (in welcher Kalbeck in seiner monumentalen Biographie des Meisters geheime Wechselbeziehungen zu Goethes „Faust" entdeckt haben will) in dieser Hinsicht neben Wagners „Faust"-Ouvertüre gestellt werden, was sogar zu interessanten kritischen Vergleichen beider sonst so verschiedenartigen Meisterwerke anregen könnte. Jedenfalls bot Löwe in durchweg schönster Ausführung den Mitgliedern des von ihm so trefflich geleiteten Vereins ein einheitlich harmonisch gedachtes Programm durchweg erstklassiger Tonwerke: was will man mehr?

Immer interessante Raritäten weiß ein anderer trefflicher Dirigent, Hofkapellmeister J. Lehnert, für die von ihm geleiteten Abonnementkonzerte des Orchestervereines der Gesellschaft des Musikvereines hervorzusuchen. So in dem für die laufende Spielzeit ersten dieser Abende — am 22. Dezember — Raffs heute mit Unrecht (wenigstens in Wien) ganz vergessene F dur-Sinfonie Nr. 3 „Im Walde", die doch bei meisterhaft beherrschter Form auch geistig noch jetzt vielfach fesselt, besonders im ersten Satz die Phantasie jedes nicht voreingenommenen Hörers poetisch anregen dürfte. Nach dem schönen Erfolge der jetzigen Reprise der „Waldsinfonie" können wir Herrn Lehnert nur raten, es auch weiterhin mit „Raffinianis" zu versuchen. Z. B. mit der in Wien gänzlich unbekannten „Lenore"-Sinfonie (Nr. 5 E dur), die von manchem gewiegten Kenner noch über „Im Walde" gestellt wird. Was am 22. Dezember Herr Lehnert noch weiter zu hören gab: Spohrs Konzert für Streichquartett mit Orchester (die vier Soli vom Quartett Fitzner gespielt) und Cherubinis Ouvertüre zu seiner letzten Oper „Ali Baba" (1833, volle 20 Jahre nach der vorletzten „Die Abencerragen" komponiert), in welcher der einstmalige erhabene Pathetiker ganz unerwartet in die Fußstapfen seines einstigen Schülers Auber tritt — erwies sich allerdings trotz durchweg vorzüglicher Ausführung weit mehr verblaßt. Ein sehr interessantes historisches Konzert blieb das geschilderte aber immerhin, wofür man Herrn Kapellmeister Lehnert und seinen Getreuen nur besten Dank aussprechen kann.

Mitte Januar

Von „großen" Konzerten (d. h. solchen für Chor und Orchester oder für Orchester allein) wären den bereits geschilderten anzureihen: zuerst — am 4. Januar — der vierte Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters unter Nedbal, welcher da als Eröffnungsstück die dritte der sinfonischen Dichtungen seines genialen Landsmanns Smetana „Scharka" aus dem Zyklus „Mein Vaterland" in Erinnerung brachte (zuletzt hier in den philharmonischen Konzerten unter Richter am 11. November 1894 gehört); als die feurige hochdramatische Schilderung einer

slavischen Amazonenschlacht für den heißblütigen Dirigenten eine besonders wahlverwandte Aufgabe, die er natürlich kongenial und darum beifälligst löste. (Bei der Wiener Erstaufführung wurde das auch rein musikalisch sehr wertvolle Stück von mir im M. W. von 1894 eingehend besprochen.) Es folgte — nicht gerade ein Bedürfnis, aber bei der unverwüstlichen Herrlichkeit des Werkes auch kein Unglück! — eine prachtvolle, gänzlich einwandfreie Aufführung der C moll-Sinfonie Beethovens, worauf dann die zweite Abteilung des Konzertes nur Julius Bittner eingeräumt war. Und zwar zunächst als hochbegabtem Dichterkomponisten mit einer Uraufführung von fünf ausdrucksvoll modern orchestrierten, textlich aber teilweise noch bedeutsameren, ja wahrhaft ergreifenden Liedern für eine Sopranstimme, mit edelster Hingebung und entsprechend beifällig von der Gattin des Künstlers Emilie B. gesungen. Dann mit einer Wiederholung seiner am 19. Dezember 1915 von Weingartner in einem philharmonischen Konzerte erstmalig gebrachten sinfonischen Dichtung „Vaterland" (von mir im Neujahrsheft von 1916 unserer Zeitschrift ausführlich besprochen). Sie wirkte auch diesmal wieder hauptsächlich durch die glänzende, in Brucknerschen Tonfarben gehaltene Apotheose des „Ein' feste Burg" am Schlusse und verschaffte dem so warm deutschfühlenden Verfasser neuerdings schmeichelhafte Ehrungen.

Im vierten philharmonischen Konzert (7. Januar) setzte Weingartner den Beethoven-Zyklus mit des Meisters vierter Sinfonie in B fort (die Ecksätze hinreißend virtuos, das Adagio leider weniger ausdrucksvoll). Vorher gab es eine Wiederholung der zuletzt an dieser Stelle am 4. Dezember 1904 gespielten H moll-Suite für Streichorchester und Flöte von J. S. Bach — in Bülows geistreicher, aber nicht ganz unbestrittener „Bearbeitung" — und eine „philharmonische" Erstaufführung von M. Regers Mozart-Variationen Op. 132. In der Bachschen Suite gefiel dem Publikum neuerdings die abschließende harmlose Burleske, vom Meister selbst als „Badinerie" bezeichnet, weitaus am besten. Als philharmonischer Soloflötist erspielte sich wie 1904 Herr Markl, so jetzt Herr Ary van Leuwen einen verdienten Sonderbeifall.

So recht der schweren Kriegszeit entsprach die Wiederholung von Händels „Israel in Ägypten" im dritten (ordentlichen) Gesellschaftskonzert am 10. Januar. Wie wirkt in diesem nach dem „Messias" wohl großartigsten Chor-Oratorium des Meisters die grandiose Siegesfeier des zweiten Teiles „Das Roß und den Reiter hat er gestürzt ins Meer". Möchte doch den verbündeten Zentralmächten mit des Höchsten Hilfe baldmöglichst ein ähnlich entscheidender Sieg über die sie befeindende Welt vergönnt sein! — ich glaube, die meisten Hörer aus dem andachtsvoll lauschenden Publikum dürften bei den von Schalk prächtig einstudierten Chören derart die Zeitlage treffende Empfindungen überkommen haben. Wie begeistert erscholl der Massenbeifall am Schluß! Die Soli treten gerade in diesem Oratorium gegen die Chöre mehr zurück. Aber auch sie: erster Sopran: Frl. Musil, zweiter Sopran: Frl. Kalab, Alt: Frl. Durigo, Tenor: K. Fälbl, Bariton: H. Duhan (letzterer mehr und mehr eine Säule unserer Chorkonzerte) befanden sich in den rechten Händen.

Für heute sei noch des schönen Orchesterkonzertes gedacht, welches am 13. Januar Herr Anton Konrath (bekanntlich mit Dr. B. Paumgarten in der Leitung der Populärkonzerte des „Tonkünstlerorchesters" abwechselnd) zu einem besonderen wohltätigen patriotischen Zweck veranstaltete. Brahms' zweite Sinfonie, R. Strauß' „Don Juan", Berlioz' „Benvenuto-Cellini"-Ouvertüre. Alle diese so verschiedenartigen Orchesterstücke brachte der gleich intelligente als temperamentvolle Dirigent zur überzeugendsten Geltung. Den tiefsten Eindruck machten in dem Konzerte — orchestriert geboten — die fünf berühmten Wesendonk-Gedichte in der Vertonung R. Wagners, von Frau Gutheil-Schoder mit einer Inbrunst, einem tiefsten Sichversenken in die herrliche Dichtung und Musik gesungen, daß mir bei solch kongenialer Wiedergabe der wunderbaren „Tristan"-Studien (denn das sind ja eigentlich alle fünf!) zum ersten Male der Künstlerin großer Bühnenerfolg als Isolde in Darmstadt vollkommen begreiflich erschien. Das phänomenal Geistige dürfte eben über das nicht ganz Ausreichende der physischen Mittel bei gewissen anstrengendsten Steigerungen hinweggeholfen haben. „Schmerzen" — das wohl am meisten dramatisch gedachte der Wesendonk-Gedichte, mußte Frau Gutheil-Schoder wiederholen.

Rundschau

Oper

Ende Dezember

Berlin Die jüngsten Ereignisse in unsern beiden Opernhäusern betrafen wieder zwei „feindliche" Werke: Verdis Othello und Tschaikowskys Eugen Onegin. Othello wurde in der Königl. Oper neu einstudiert und hält sich erfolgreich im Repertoire. Jetzt begann damit sogar der schwedische Sänger John Forsell seine Gastspielreihe. Im Gegensatze zu dem heimischen Darsteller Schwarz, der den Charakter des Jago mäßigt und daher dem Mitempfinden des Zuschauers näher bringt, gab der Gast diese Figur als den typischen Theaterteufel, der stets mehr grotesk als tragisch wirken wird. Stimmlich haben die beiden Darsteller jeder seine Vorzüge und besonderen Feinheiten. Ausgezeichnet war Frau Dux (Desdemona). Sie verstand den Zuschauer nicht nur durch ihr Spiel und durch ihre Figur zu fesseln, sondern zog ihn auch durch ihren Gesang zu sich hinüber. Das Lied von der grünen Weide glänzte dabei als ganz besondere Perle. In der Titelrolle alternierten die Herren Jadlowker und Kirchner; wenn auch nicht mit dem gleichen überzeugenden Erfolge, so doch keineswegs ohne Auszeichnung. Hingegen bot Herr Philipp als Cassio eine schlechthin einwandfreie Leistung dar. Die Inszenierung war königlich, der Chor höchst lobenswert und das Orchester nicht minder. So kam dieses Meisterwerk des älteren Verdi würdig heraus; aber dennoch müssen sich viele Verehrer des großen Opernkomponisten gestehen, daß die mehr typischen Werke des jüngeren Verdi genialer sind. Ein Troubadour und ein Rigoletto werden trotz der mit ihrer Art, Zeit und Nationalität nun einmal solidarisch verbundenen Mängel nie zu schlagen sein. Immerhin bleibt Verdi bis zum letzten Atemzuge der geborene Operndramatiker. Tschaikowsky aber verleugnet, ähnlich wie Berlioz, den spezifischen Konzertkomponisten auch in seinen Bühnenprodukten nicht. Sie, die ihrer mit den Erstlingen nicht weniger als zehn sind, werden sich nie in der praktischen Opernwelt einbürgern. Als bestgeratene gelten Jolanthe und der in Rede stehende Eugen Onegin (besser: Onjegin), den der Komponist, was charakteristisch ist, zunächst nicht als Oper, sondern nur als „lyrische Szenen" laufen ließ. Lyrischen Szenen ist auch seine feine, erfindungsstarke und formal meisterliche Konzertmusik angemessen. Sie kommt im Deutschen Opernhause wohl zur Geltung und wird auf der Szene in der Weise unterstützt, wie man es an dieser Stätte fleißigster und sorgsamster künstlerischer Arbeit nun allgemach gewohnt geworden ist. Auch hier traten in den beiden Hauptrollen des Eugen und der Tatjana letzthin Gäste auf, das Künstlerehepaar Friedrich Plaschke und Eva v. d. Osten-Plaschke aus Dresden, wobei er glänzend bestand, sie sich aber für ihre weiche Rolle als zu heroinisch-dramatisch erwies, und zwar auch in der Stimmentfaltung. Vom heimischen Personale wäre daneben besonders der ausgezeichnet geratene Lensky Rudolf

Laubenthals zu preisen. Die Szene gewährte in ihrer vorväterzeitlichen Aufmachung wieder ungemein reizvolle Bilder. Nachdem hatte man nun auch im Deutschen Opernhause des jungen Wieners Korngold Pantomime „Der Schneemann" aufgegriffen und bald Mozarts Entführung, bald Kienzls Testament als Nachspiel angehängt. Dagegen ist nichts zu sagen, denn der, dem ein solches Satyrspiel nach der Oper nicht gefällt, kann ja ohne künstlerische Einbuße nach Hause gehen. Rein objektiv ist denn doch aber festzustellen, daß man das Korngoldsche Opus noch für zu unreif und nichtig befand, um damit auch nur halbwegs zufrieden sein zu können. Das gilt sowohl vom Stücke selber wie von seiner Musik, die ja zudem von fremder Hand, vom Lehrer des frühreifen bezw. noch lange nicht reifen Komponisten instrumentiert wurde. Auch die Darstellung war insofern nicht recht glücklich, als Mary Zimmermann, die regierende Ballettmeisterin, und Grete Margot, welche beiden Damen Colombine und Pierrot gaben, in erster Linie Tanzkünstlerinnen und nicht Schauspielerinnen sind. Dagegen wirkte Harry Stein als Pantalon um so überzeugender. Im übrigen war auch diese Aufführung höchst sorgfältig vorbereitet und prächtig inszeniert. Schade um die viele Mühe, Arbeit und die Kosten! Bruno Schrader

Karlsruhe Über wahrnehmbare künstlerische Erfolge und Fortschritte läßt sich von der neuen Spielzeit nicht viel Gutes sagen. War in den ersten Kriegswintern der Eindruck schon sehr veränderlich, aber im großen Ganzen noch immer zufriedenstellend und durch einige Neuheiten immerhin anregend, so ist es diesmal sehr still und ruhig geworden, ohne daß man alle Schuld den Kriegsanforderungen zu geben braucht. Denn andere Bühnen, die vordem auch aus dem Vollen schöpfen konnten, haben inzwischen gelernt, mit beschränkten Mitteln Erkleckliches zu leisten. Vielfach beeinflußt den Mangel an Abwechslung im Spielplan die Anwesenheit nur eines routinierten Kapellmeisters, Alfred Lorentz, der sich zwar als Musiker in Theater und Konzert sehr verdient macht, aber der Hofbühne doch zu einem selbständigen frischen Anlauf nicht verhelfen kann. Vor allem sind ein paar Besetzungsfragen im Ensemble so dringend geworden, daß baldmöglichst deren Lösung wenigstens erwünscht sein muß, soll das Publikum endlich wieder einmal zum Genuß eines fertigen Kunstwerkes kommen.

Im Zusammenwirken mit den vorhandenen Kräften brachte Lorentz — bis heute als einzige Neuheit der Spielzeit — J. Brandts-Buys' „Schneider von Schönau" heraus, die trotz der Nähe ihres Heimatdorfes und einer hübschen Aufmachung nicht allzuviel Anklang fanden. Das ist schade; denn das Werk, das inzwischen vom Spielplan wieder verschwinden mußte, hat mancherlei Vorzüge und kommt doch auch weniger anspruchsvollen Zuhörern sehr entgegen! Zu nennen waren die Veronika Grete Fingers, in allen Ehren auch Max Büttner und H. Neugebauer (als Florian); jenseits der engeren Grenzen spieltechnischen Könnens stand aber allein Therese Müller-Reichel als dummdreister Lehrbube.

Mit der üblichen vorweihnachtlichen Aufführung des ganzen Ringes hatte man wieder weniger Glück. Über die Bedeutung solcher Mußvorstellungen, die jetzt selten ohne arge Zugeständnisse verlaufen, scheint man auch in Karlsruhe selbst kritischer zu denken. Denn es gibt dort Leute, die von falsch aufgefaßter Buchstabentreue sprechen und eine einwandfreiere künstlerische Betätigung an kleineren Aufgaben — wie die Verhältnisse sie nun einmal fordern — lieber sehen würden. Auch das Schlagwort der sonntäglichen Wagner-Oper hat seine Schattenseiten, und wie der Besuch dieser Abende gerade in Karlsruhe beweist, ist die Vielheit des Publikums in solchen Aufführungen, die keine Mustervorstellungen sind, nur Zufall oder eine Phantasie der Herren Intendanten. Eine Tristan-Aufführung z. B brachte ein halbleeres Haus, obwohl sie relativ auf beträchtlicher Höhe sich hielt und die neue Darstellerin der Isolde — Frau Palm-Cordes — sich als tüchtige, musikalisch und dramatisch begabte Kraft erwies. Um so stärker fiel allerdings der Tristanpartner unangenehm auf, der im übrigen das Unmögliche seiner Leistung selbst wie einen Zwang zu empfinden schien. Anerkennung verdiente auch das Hoforchester.

Hans Schorn (Baden-Baden)

Konzerte

Wien Am 6. Dezember veranstaltete Frl. Lucie Obenaus im kleinen Musikvereinssaal einen Liederabend, der großen Erfolg hatte. Ihr heller, modulationsfähiger Sopran zeigte sich der schwierigen Aufgabe, die sie sich in ihrem Programme gestellt hatte, vollkommen gewachsen. Besonders lobend sei hervorgehoben, daß sie neben älteren Meistern (Mozarts „Alleluja" aus der Motette „Exultate jubilate" und das so selten gehörte Werk Schuberts „Der Hirt auf dem Felsen", dessen Klarinettpart von Hofmusiker Viktor Pollatschek prächtig geblasen wurde) eine große Zahl Lieder moderner Komponisten brachte: von Grädener, Horn, Chiari, Hans und Lafite. In Herrn Erich Meller, Solokorrepetitor der k. k. Hofoper, lernten wir einen gediegenen Begleiter kennen.

Nach einer Pause von nahezu drei Jahren ließ sich Kammersänger Alexander Heinemann wieder in Wien hören. Der gut besuchte mittlere Konzerthaussaal bewies, daß seine ihm andächtig lauschende Gemeinde keine kleine ist. Über seine prächtige Stimme, sein phänomenales Können und seine unvergleichliche Vortragskunst wurde an dieser Stelle schon öfter gesprochen, so daß wohl der Hinweis genügt, daß Heinemann neuerdings den Beweis erbrachte, daß er ein Sänger allerersten Ranges ist. Als Mitwirkung hatte er Frau Erna Gerstmann aus Breslau gebracht. Ein schöner, voller Mezzo-Sopran, gediegenes Können und vorzügliche Vortragsweise sind ihr nachzurühmen. Das Programm bestand aus Liedern von Schubert, Schumann, Löwe, Mendelssohn, Cornelius, Herrmann, Kaun und Wolf, ferner aus Duetten von Mendelssohn, Rößler und Emge, sowie Volksliedern. Die Begleitung hatte Theodor Pollak aus Lemberg übernommen und gut durchgeführt.

Gustav Grube

Noten am Rande

Niemann und Wagner. Die erste Begegnung zwischen Wagner und Niemann fiel in den Juli 1857. Wagner empfing den Sänger, der sich damals eben mit Marie Seebach verlobt hatte, in seinem bescheidenen Häuschen am Zürichsee. Er hatte von diesem genialen Darsteller seiner Heldengestalten wohl schon gehört, und so begeistert war ihm über ihn berichtet worden, daß er ihn bereits brieflich zu seinem künftigen „Siegfried" ernannt hatte; aber jetzt trat der damals Siebenundzwanzigjährige zum ersten Male persönlich vor den Meister. Niemann hat später selbst erzählt, wie scharf Wagner ihn bei dieser Gelegenheit beobachtet und geprüft hat. Er ließ seine Blicke nicht von dem Sänger, bohrte sie gleichsam in ihn ein, beobachtete die Art seiner Bewegungen, belauschte den Klang seiner Stimme, suchte in den Tiefen seiner Seele zu lesen und konnte schließlich in hoher Freude erkennen, daß er in Niemann seinen Mann gefunden hatte. So war es Niemann, auf den die Wahl fiel, bei der Erstaufführung des „Tannhäuser" in Paris den Helden darzustellen. Monatelang hat Niemann damals mit Wagner studiert und gearbeitet. Des Meisters Bewunderung für Niemanns Künstlerschaft wurde durch die nähere Bekanntschaft nur gesteigert. Er bezeichnete ihn als „durchweg erhaben" und als einen „großen Künstler der allerseltensten Art". Im übrigen meinte er: „Der Mann hat unerschöpfliche Fähigkeiten. Noch ist er fast roh und alles in ihm tat bisher nur der Instinkt. Jetzt hat er monatelang nichts anderes zu tun, als sich von mir leiten zu lassen". Darin freilich traf Wagner wohl nicht ganz das Richtige. Niemann war damals nicht mehr

das künstlerische Naturkind, das Wagner in ihm zu sehen meinte, sondern war bereits zu weitgehender Selbständigkeit gereift. Und wenn Wagner am liebsten einen Sänger gehabt hätte, der in seinen Händen wie weiches Wachs sein sollte, so war Niemann nicht von dieser Art. Dies ist wohl die Wurzel gewesen, aus der jene Entfremdung hervorwuchs, die damals in Paris zwischen dem Tondichter und seinem Darsteller entstanden ist. Die abscheulichen Vorgänge bei der Pariser Aufführung, die allen Teilen auf die Nerven fielen, haben wohl auch das Ihrige dazu beigetragen — kurz, das Tischtuch zwischen den beiden war zerschnitten, und ein volles Jahrzehnt hindurch stand Wagner dem Künstler grollend gegenüber. Es war Niemanns Kollege Franz Betz, der die Wiederversöhnung anbahnte, und am 22. Mai 1872, bei der Grundsteinlegung in Bayreuth war Niemanns Reckengestalt bereits wieder unter den Gästen zu sehen. Er war es damals, der die Tenorpartie im Chore der Neunten Sinfonie sang, und seine herrliche Stimme dünkte den Anwesenden wie eine Siegesbotschaft. Damals bei der Probe verlangte Niemann, daß Wagner ihm den Takt schlüge, er könne sonst nicht singen, aber Wagner versetzte: „Ich schlage nicht Takt, dadurch würde der Vortrag steif; wir müssen diesen Satz ganz frei vortragen. Ich male es Ihnen in die Luft. Sie sind ein so vorzüglicher Künstler und können es; darum habe ich Sie erwählt". Aus dieser Zeit stammt Niemanns unvergeßlicher, unvergleichlicher Siegmund, und seitdem hat Niemann zum engen Freundeskreise des Meisters sich zählen dürfen. Ihr Verhältnis war jetzt auf einer schönen gegenseitigen Wertschätzung und Achtung aufgebaut. Als Wagner bei den Proben 1875 eine Szene im zweiten Akte plastisch vorspielte, rief Niemann: „Ja das paßt sehr gut für Ihre Figur, aber nicht für mich. Ich muß bei meiner Größe doch Bewegungen machen, die mir gemäß sind". Sofort gab Wagner dies zu und sagte: „Ich sehe, Sie haben mich richtig verstanden, darum allein handelt es sich; spielen Sie jetzt nur, wie es Ihnen recht dünkt". In seinem Rückblick auf die Festspiele von 1876 hat Wagner dem Künstler ein rühmliches Denkmal gesetzt, indem er Niemann als das eigentliche Enthusiasmus treibende Element des ganzen Bayreuther Künstlervereines mit Namen nannte.

Kreuz und Quer

Altenburg. Über die Uraufführung der Oper „Die Gefilde der Seligen" berichten wir im nächsten Hefte.

Dresden. Paul Büttners drei Sinfonien in F, G und Des im Klavierauszug sowie sein Streichquartett Gmoll erscheinen demnächst im Verlage F. E. C. Leuckart (Leipzig) in Subskription (20 Mk.). — Die Uraufführung des Streichquartetts bot das Striegler-Quartett im Januar. Die Uraufführung der Sinfonie Gdur folgt am 9. Februar im Königl. Opernhaus in Dresden.

Innsbruck. Karl Nußbaumer, Lehrer für Elementargesang, allgemeine Musiklehre, Klavier und Orgel an der Musikschule in Innsbruck, ist am italienischen Kriegsschauplatze gefallen. Die Stelle soll kommenden Oktober wieder besetzt werden.

Schwerin. Ludwig Neubecks sinfonische Dichtung „Der Sieger" hatte bei ihrer Erstaufführung im Schweriner Hoftheater unter Leitung des Komponisten einen vollen Erfolg zu verzeichnen. Im gleichen Konzert gelangten 3 Gesänge für Sopran und Orchester von Neubeck, gesungen von der Hofopernsängerin Marta Weber, zur erfolgreichen Uraufführung.

Wien. Hier soll eine Kammeroper gegründet werden. Eine Anzahl von Wiener Musikfreunden will die Spielopern, die Mozartschen und die Vor-Mozartschen Opern, die in den großen Opernhäusern nicht voll zur Geltung kommen, auf der Neuen Wiener Bühne Mittwochs und Sonnabends nachmittags herausbringen. Die Gründung trägt den Namen Kammeroper. Nach dem Kriege soll eine eigene Bühne errichtet werden. Musikalische Leiter sind die Kapellmeister Anderrieth und Strasser. Zur Eröffnung soll am 3. Februar Mozarts Gärtnerin aus Liebe gegeben werden zusammen mit Lortzings Opernprobe. Weiter folgen Haydns Apotheker, Glucks Maienkönigin, Pergoleses Magd als Herrin, Cimarosas Heimliche Ehe, Ennas Streichholzmädel, Dvorschaks Dickschädel usw.

— Der Bericht über die neue Oper „Der eiserne Heiland" mußte für Heft 6 zurückgestellt werden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 6

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 8. Febr. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Vierteltöne

Von **Alexander Jemnitz** (Budapest)

Erst wenn die Erkenntnis der starren Dogmatik und dürren Unfruchtbarkeit aller Generalbaßlehren Gemeingut geworden ist, kann die Zeit des ungehemmten Aufschwungs der Polyphonie und damit diejenige der sich auslebenden Freiheit der Stimmführung anbrechen. Die Einzelstimme wird nur selbstbedingten, fördernden Gesetzen folgend und unabhängig von willkürlichen, sie schrittweise in vorgeschriebene Klangfiguren zwängenden Regeln ihre eigensten Ziele: möglichsten Ausdruck und höchste Plastizität, anstreben dürfen. Die sinnliche Form ihres geistigen Inhalts verkörpern die musikalischen Linien, bilden im engeren Sinne die vom Rhythmus gegliederten Intervalle, deren akustische Intensität eine mannigfaltige Dynamik abtönt. Jede musikalische Linie setzt sich also aus Intervallen zusammen, deren Charakteristik, wie aus unsren bisherigen Kenntnissen der monodischen antiken Musik hervorgeht, seit jeher Ungewöhnlichkeit, übermäßige Sprünge und geringe Fortschreitungen, bevorzugte. Heutige orientalische Überlieferungen bestätigen noch beide Tendenzen, wobei die letztere allerdings überwog; der Hang zu nächsten Nachbartönen war ein ausgesprochenerer, er führte bereits sämtliche Kulturvölker des Altertums zur Verwendung der Vierteltöne.

Die Schuld am Krebsschritt unsres Differenzierungsvermögens, demzufolge der Musik ein unschätzbar wichtiges Ausdrucksmittel entzogen ward, trägt, nachdem die erste Hälfte des Mittelalters zwischen Völkerwanderungen und unaufhörlichen (die Kunst teilweise zerstörenden, teilweise am Aufblühen verhindernden) Kriegen von kümmerlichen Resten der Vergangenheit gezehrt hatte, die sich während dessen zweiter Hälfte entfaltende und verbreitende harmonische Musikanschauung. Sie begann damit, das zwischen ihrer Quinte und Septime liegende, dem ganz eigentümlichen, zwischen dem sechsten und siebenten Obertone befindlichen Abstand entsprechende, verminderte Terzenintervall und dessen Schwingungsverhältnis $^7/_6$ zu einem kleinen Terzenintervall $^6/_5$ zu erweitern, demzufolge die Entfernung ihrer so erhöhten Septime von der Oktave, d. h. vom achten Obertone, aus einem ebenfalls nur einmaligen $^8/_7$ Intervall zum $^{10}/_9$ Intervall wurde, welches aber schon eine Wiederholung zwischen dem neunten und zehnten Obertone erfährt. Sie begann also damit, zwei sonst nichtvorkommende und deshalb unersetzliche Intervalle außer Verwendung zu setzen und den Vorrat an solchen dementsprechend zu verringern. Sie endete mit der gleichschwebenden Zwölfhalbtonleiter, durch welche sie die Stimmungsreinheit fast sämtlicher Intervalle aufhob und das menschliche Gehör nun schon seit fast dreihundert Jahren systematisch verdirbt und, wie die Schönbergsche Richtung beweist (die sie als durch den Gebrauch hinlänglich begründete Tradition betrachtet und zur Grundlage aller weiteren Entwicklung benützen will), es mit gänzlicher Vergewaltigung bedroht. — Und all dies geschieht um einer Marotte willen, um eine bestimmte Tonfolge, der sie in zäher Leidenschaftlichkeit obliegt, zu vollen Ehren gelangen zu lassen: die siebenstufige, angeblich aus natürlichen, akustischen Prinzipien abgeleitete und mit selbstbewußtem Stolz und einer Anleihe bei der griechischen Terminologie „diatonisch" genannte Durtonleiter, welche das geeignetste Schulbeispiel für die Erörterung eines grundsätzlichen Irrtums aller neuzeitlichen Musiktheorien bildet.

Als Hauptbeweis für die Natürlichkeit der siebenstufigen, diatonischen Tonleiter wird angeführt, daß dieselbe in der vierten, vom 8. bis zum 16. Teilton reichenden, also achtstufigen Obertonoktave enthalten sei. Wie kann nun eine siebenstufige Tonleiter mit einer achtstufigen identisch gemacht werden?! — Der 14. Teilton wird, als Oktave des bereits veränderten 7., kurzerhand beiseite gestellt und nur der ungleich schwächere 15. verwendet, der eine ähnliche Vertiefung, d. h. Verstimmung, wie der als Unterdominante sogar eine Hauptrolle spielende 11., erleiden muß. Beim Austausch der beiden künstlichen Septimen entsteht die Tonleiter dieser Unterdominante; die 4. Obertonoktave enthielte also gleichzeitig zwei Tonarten, wobei die Tonart der Unterdominante, deren Septime in der Obertonreihe schon zum zweitenmal und als Verdoppelung eines primären Teiltones erschiene, einen ungleich berechtigteren Anspruch auf Übergewicht gegenüber der Tonikatonleiter erheben könnte — wenn die Septimen rein wären. Obwohl nun beide abgeändert sind und deswegen gar keine natürlichen Forderungen hegen dürfen, würde ihre einfache hypothetische Anerkennung gleich bei der ersten logischen Folgerung ein solch fatal unbeabsichtigtes Quod erat demonstrandum liefern! Die Rechnung stimmt demgemäß auf keine Weise. Doch der eigentliche Fehler sitzt noch tiefer.

Die Tonleiter ist das Ergebnis der Tonfortschreitung, wobei der Nachdruck auf das letzte Wort gerichtet sei. Sie beruht daher auf dem zeitlichen Prinzip des Nacheinanders gegenüber dem räumlichen Nebeneinanderklingen der Teiltöne. Die Obertonreihe entsteht aus einer Summe von Tönen, welche sich ihren Schwingungsverhältnissen gemäß kettenbruchartig, nach dem Schema $^2/_1, ^3/_2, ^4/_3 \ldots ^*/_{*-1}$ übereinander türmen. Das folgende Glied bildet dabei tatsächlich auch das organisch nächste der Reihe; zwischen den einzelnen Teiltönen liegt, akustisch betrachtet, ebenso nichts wie zwischen den Lauten einer Naturtrompete. Die Tonleiter ereicht hingegen ihre nächste Stufe, indem sie sämtliche Mittelstufen der physiologischen Tonleiter durchläuft und überspringt. Während der zweite und unmittelbar nächste Teilton eines 435 Schwingungen ausführenden A_1 Grundklanges seine 870 Schwingungen machende Oktave A_2 ist, muß der A_1 Anfangslaut einer Tonleiter über die zahlreichen Zwischengrade $435+1$, $435+2 \ldots 435+434$ zu einer Oktave A_2 gelangen und hat sich aus diesem Ineinanderübergehen, das jeder Leitton und hinüberdrängende alterierte Ton im Groben versinnbildlicht, nur besondere Stufen herausgewählt, deren Zahl und Entfernung, wie die extremen indischen, chinesischen, arabischen, griechischen und diatonischen Tonleitern bezeugen, frei erfunden und letzten Endes willkürlich bleibt. Sie sind nur die kennzeichnenden Hilfsknoten auf dem feingesponnenen Faden dieses Verwandlungsprozesses. Es empfahl sich deshalb der das zeitliche mit dem räumlichen Prinzip erstmalig verknüpfenden harmonischen Musikanschauung, ihre Tragpfeiler der auf einen Grundlaut bezogenen Tonleiter den Obertönen desselben Grundklanges notdürftig anzupassen. Der wesentliche Unterschied zwischen diesen beiden ähnlichen Tonfolgen war aber der, daß die eine, als Obertonreihe, mit dem Grundklange zugleich in allen weiteren Gliedern vorausbestimmt wurde und nur zu verlängern und zu verkürzen, jedoch nicht umzugestalten ging, die andere, als Tonleiter, das Schema gewissen Rücksichten gehorchend zwar übernahm, doch, sobald es ihre Sonderzwecke verlangten, wieder aufgab, wie das die Septimenfrage erwies. Um die diatonische Tonleiter nun von jedem Halbton beginnen lassen zu können, mußte die Stimmungsreinheit der Obertonintervalle getrübt werden; die von der Natur gegebenen Verhältnisse wurden gewaltsam verzerrt, damit sie der Vortrefflichkeit der ersonnenen Theorie zum Stützmittel dienen sollen. Daß eine Übereinstimmung nur mit solch willkürlichen Verrenkungen und nur bedingungsweise zu erreichen war, beleuchtet die Unvollkommenheit und provisorische Bedeutung des Lösungsversuches. — Der grundsätzliche Irrtum lag also darin, die am zeitlichen Prinzip des Nacheinanders haftende Tonleiter aus dem räumlichen Nebeneinander der Obertonreihe ableiten zu wollen. Ihres Ursprungs wie ihrer Idee nach sind beide voneinander abgrundtief verschieden und können zwar zueinander in Wechselbeziehungen treten, aber niemals durcheinander gerechtfertigt werden.

Ein so verfehlter Standpunkt war nicht berufen, den Unterbau für eine bleibende Theorie zu erschaffen.

Die neue polyphone Musikanschauung mußte den Begriff des Zusammenklanges von seiner harmonischen Mißdeutung reinigen, von welcher er zur festgefrorenen, formenarmen und individuell unbeeinflußbaren Klangfigur gestempelt wurde. An Stelle des Akkordgedankens setzt sie den Konsonanzgedanken, der als erste Daseinsbedingung das Abschaffen der gleichschwebenden Temperatur erfordert; sie erlöst demzufolge auch die Intervalle aus der Knebelung und schenkt ihnen die alte Elastizität zurück. Tonleiter und Obertonreihe werden von ihr in kein Prokrustesbett gepfercht, in welchem ihre Übereinstimmung nur durch gegenseitige Beeinträchtigung erzielt werden kann. Die Freiheit der Konsonanzbildung gibt auch der Tonleiterbildung die Freiheit wieder, weil sie auf keine stereotypen Klangzusammenstellungen, Akkorde, mehr Rücksicht zu nehmen braucht, welche ihre Formen nicht allein bestimmt, sondern bei der geringen Zahl der akkordischen Gebilde auf ein Mindestmaß eingeschränkt haben. Erst wenn sie ihre Stufen ohne ängstliche Seitenblicke nach den Akkorden, in denen dieselben untergebracht werden sollen, wählen können wird, vermag die Tonleiter jenen Reichtum der Arten wiederzuerlangen, den sie im Altertum bereits schon einmal besaß. Ihre Möglichkeiten sind heute allerdings unvergleichlich kühnere, denn sie fügen der Mannigfaltigkeit ihres Nacheinanders die Mannigfaltigkeit des Nebeneinanders hinzu.

Ceterum censeo:

Solange noch Töne gewaltsam zusammengeschmolzen werden, das Fis vom Ges sich nur auf dem Papier und nicht in klingender Praxis unterscheidet und eine umständliche Modulation von Fis dur nach Ges dur einem mit der Kirche ums Tor Laufen gleichkommt, würde jede Lockerung der Mittelstufen vergeblich bleiben müssen. Je feiner, vielfarbiger die Teilung der Zwischengrade geschähe, desto dringend notwendiger erheischte sie die ewig bestehenden, unveränderliche Grundpfeiler im Tongewoge bildenden, echten Obertonintervalle.

Mit Wiederkehr und Erweiterung der alten Tonleiterbeweglichkeit rückt aber das Problem der Vierteltöne von selbst wieder näher. Erkenntnis des eigentlichen Vorgangs bei der Tonleiterbildung wird unwillkürlich oder bewußt die Entstehungsweise, das Ineinanderübergehen stärker hervorkehren wollen. Was als dunkler Trieb beim Kontrapunkt am Leitton und alterierten Ton zu beobachten war, wird zur deutlich unterstrichenen Absicht: den Übergangsmomenten größere Aufmerksamkeit zu widmen. Den Tonsetzern wird sich dabei die ungeheure Dehnbarkeit des Tonleiterbegriffs enthüllen.

Von Vierteltönen wird an zuständigen und unzuständigen Orten bereits seit langem das Gegensätzlichste gesprochen und geschrieben. Der Einfachheit halber ist es ratsam, die Anreger in zwei Klassen zu teilen; in eine solche, welche Vierteltöne durch weitere Halbierung der gleichschwebenden Zwölfhalbtonleiter gewinnen, also bei einer unheilbar kranken Methode ausharren will und deren Tun deswegen, als ein ebenso gedankenleeres wie ein von vornherein aussichtsloses und als dasjenige einer der Aufgabe nicht gewachsenen Ignorantengruppe, übergangen werden darf; in eine zweite, die eine Revision der Tonleiterfrage anstrebt und deshalb unumgänglich auf die untemperierte Stimmung zurückgreifen muß. Auch diese ist jedoch beim ersten Ansatz steckengeblieben, mangels Beschlußfähigkeit, ob Dritteltöne oder Vierteltöne angewendet werden sollen. Hierum dreht sich nun die abstrakte Polemik, und die Musik macht seit Jahrzehnten den Schritt nur demzufolge nicht, weil sie nicht weiß, ob sie mit dem linken oder rechten Bein auszuschreiten habe. — Ob Dritteltön, ob Viertelton: die Frage ist beinahe unwichtig angesichts der Überlegung,

daß der eine wie der andere und überhaupt jeder Tonleiterton ein durch Verlängerung oder Verkürzung der schwingenden Saite oder Luftsäule gefundener, durch kein immanentes Gesetz verbürgter und deshalb zufälliger ist und sein muß. Weshalb abermals mit offenkundig immer nur kurzlebigen Verboten beginnen?! Den Drittel- und Vierteltönen folgen alsbald die Sechstel- und Achteltöne, und alle werden nebeneinander bestehen und eigene Geltung haben, gerade wie die noch viel feiner abgegrenzten Obertonintervalle; es sei nur an die vier, bei gleichschwebender Temperatur egalen, großen Dursekunden erinnert, die zueinander eigentlich im $^9/_8$, $^{10}/_9$, $^{12}/_{11}$ und $^{13}/_{12}$ Schwingungsverhältnis stehen, ferner an die natürliche Quarte, deren $^{11}/_{10}$ Entfernung von der Terz wiederum größer ist als die $^{12}/_{11}$ Sekunde zur Quinte. Mit wievielen Durchgangsstadien ein Tonsetzer vom C zum D gelangt, ist unwesentlich und muß seinem Gutdünken und Gehör überlassen werden. Das Ohr des Publikums folgt, wie es die Musikgeschichte unzählige Male bekräftigt, stets anfänglich widerwillig zögernd und später gelehrig aufnehmend.

Die Hauptsache ist, daß dieses Problem sein Glashaus verläßt und aus weltfremder Erörterung vor den Alltag gerückt Gelegenheit findet in die breite Öffentlichkeit zu dringen. Vor allem müssen zur Ausführung von Vierteltönen geeignete Instrumente gebaut werden. Die Streichinstrumente sind schon heute dazu imstande; weniger geschmeidig zeigen sich die Blasinstrumente, die Bohrung ihrer Schalllöcher wie die Klappenvorrichtung bedürfen der Verbesserung; noch schlechter steht es um die Tasteninstrumente, doch hat für ihre Vervollkommnung Helmholtz wertvolle und zu beherzigende Fingerzeige hinterlassen. Schließlich bricht Not Eisen, und was einmal geschehen soll, wird trotz jedes Hindernisses geschehen.

Vorläufig ist es Aufgabe der allgemeinen Musikpflege, den Ereignissen vorzuarbeiten und das Gehör des Publikums veredeln zu suchen, indem sie dasselbe den verderbenden Einflüssen der gleichschwebenden Temperatur zu entziehen und der Empfänglichkeit für den physikalisch reinen Ton zurückzugeben trachtet. Dies kann sie mit den ihr heute zur Verfügung stehenden Klangkörpern, mit Streichmusik und a cappella-Vokalmusik in reichem Maße. Sie vermag es an der Hand alter, vor der Temperierung entstandener Stücke ebensogut wie mit Berücksichtigung moderner, bereits unter den neuen Voraussetzungen verfaßter Literatur, und es ist ihr endlich möglich, Meisterwerke der harmonischen Periode, insofern diese durch aller Zerfahrenheit die Krone aufzetzende Enharmonie dafür nicht untauglich gemacht worden sind, oder, wie viele Schöpfungen Bachs, gar keiner sonderlichen Änderung bedürfen, durch Bearbeitung ihren Zwecken nutzbar zu machen. Man werfe nicht ein, daß diese Musik aus anderen Gesichtspunkten geschrieben worden sei. Sie würde, ohne sonstige Vorzüge einzubüßen, eine noch klangschönere Aufführung erfahren. Gegen ihre instruktive Verwendung läßt sich nichts vorbringen; der „Werther" wird dadurch nicht entwürdigt, daß ihn ein Ausländer nur deshalb liest, um an ihm deutsch zu lernen. Wohin kämen sonst Schulbücher und Konservatoriumslehrpläne?! — Wenn auch jene Tonsetzer ihre Werke nicht mit Hinblick auf die reine Stimmung erfunden haben, so rechneten doch viele, wie der die enharmonische Notierung peinlich vermeidende Chopin oder der ihn darin oft nachahmende Schumann, mit einer späteren, zulänglicheren Instrumententechnik und erwiesen andere, wie Wagner durch seine Instrumentationsglättungen an der neunten Sinfonie Beethovens, daß die Einwirkungen zeitlicher Mängel, denen sich leider kein Künstler entziehen kann, nach Möglichkeit beseitigt werden dürfen, und daß es der Nachwelt gestattet ist, eigene Errungenschaften zur Vervollkommnung der Wiedergabe zurückliegender Schöpfungen zu gebrauchen. Schließlich haben die Meister des Klassizismus nicht für sechzehn, sondern für vier erste Geigen und nicht für Klavier, sondern für Cembalo geschrieben, doch wird es heute keinem Pianisten, der ebenso frei von historischem Pedantismus wie von billiger Effekthascherei ist, einfallen, die klassische Klavierliteratur auf diesem voller Nebengeräusche klappernden und schwirrenden Instrument vortragen zu wollen.

Das Problem der Vierteltöne ist aus dem Kindheitszustand, in dem es, wie jede in der Luft liegende, zu gewärtigende Neuerscheinung, den Gegenstand mehr oder minder geistreicher Gespräche bildete, herausgereift; es drängt zur Praxis und verlangt über das spielerische Dafür und Dawider hinweg, mit dem alle noch nicht unmittelbar beschäftigenden Zeitereignisse abgetan werden, nach ernsthaftester Teilnahme an ihm, als Zukunftsfaktor.



„Der eiserne Heiland"

Oper in 3 Akten von Bruno Warden und J. M. Welleminsky
Musik von Max Oberleithner
Erstaufführung in der Wiener Volksoper am 20. Januar

Besprochen von **Prof. Dr. Theodor Helm**

Herr Rainer Simons ist noch im letzten Jahr seiner Direktionstätigkeit an der hiesigen Volksoper unermüdlich in der Vorführung von Novitäten. Nach der sensationellen Uraufführung von Kienzls „Testament" (das aber in Berlin nicht denselben Erfolg gehabt zu haben scheint wie in unserem dem Autor von „Evangelimann" und „Kuhreigen" so überaus freundlich gesinnten Wien) brachte er alsbald Blechs anmutige Märchenoper „Aschenbrödel" (die bisher nur vor 11 Jahren im Deutschen Landestheater in Prag gegeben). Und nun in noch rascherer Folge die obengenannte Oper von M. Oberleithner, dem Komponisten der „Aphrodite", deren Uraufführung in Wien 1912 stattgefunden und als solche von mir in einem Sonderartikel in der N. Z. f. M. eingehend gewürdigt wurde. Worauf dann unserer Zeitschrift eine gleichfalls ausführliche Besprechung nach der ersten reichsdeutschen Darstellung 1913 aus Magdeburg zukam. Nun, den Tondichter der „Aphrodite" würde man in dem des „Eisernen Heilandes" kaum wiedererkennen. Das bedingt freilich schon die Stoffwahl. Aus dem sagenhaften hellenisierten alten Ägypten werden wir jetzt mit packender Naturtreue in das heutige Südtirol versetzt oder mindestens wie dort 1860 die politisch-nationalen Zustände waren. Auf Grundlage dieser damals — bald nach dem italienischen Kriege von 1859 — besonders heftigen ethnographischen Reibungen spielt sich nun inmitten der Dolomiten die blutrünstige, aber eminent theatermäßig wirksame Handlung ab, die in der Kreuzigung (!) der aus Italien stammenden jungen Frau eines ursprünglich biederen Deutsch-Tirolers durch ihren eigenen, aus Eifersucht halb wahnsinnig gewordenen Gatten gipfelt. Letzterer, der Schmied Andreas Reutterer (Herr Manowarda), hat einen eisernen Heiland verfertigt, der an einem bereits auf hohem Berge aufgestellten Kreuze angeheftet werden soll. Leider hat sich der Schmied mit seinen deutschen Landsleuten dadurch überworfen, daß er sich eine Welsche als Braut geholt. Diese, Annina (Frl Geller), fühlt sich von allen Seiten verfemt und boykottiert, doppelt unglücklich, und ihr Heimweh nach dem Lande der Zitronen

steigert sich aufs höchste, als der plötzlich auf der Bildfläche erscheinende italienische Dudelsackpfeifer Ridicolo (Herr Ludwig) ein nationales Lied anstimmt und — trotz der heftigen Einsprache der deutschen Bevölkerung des Dorfes — vom Schmied ein Nachtquartier in seinem Hause erlangt.

Schon ist Reutterer (nachdem er sich über diese Nachgiebigkeit bittere Vorwürfe gemacht und vor dem selbst geschaffenen „Eisernen Heiland" ein inbrünstiges Vaterunser gebetet) nahe daran, trotzdem den Bitten seiner Frau zu folgen, mit ihr nach Italien zu fliehen, als unerwartet der Dorfpfarrer (Fr. Markowsky) die von ihm bewirkte Umstimmung der deutschen Landsleute mitteilt, die dann auch wirklich sofort hereinströmen und ihm zur Versöhnung die Hände bieten, was er aber anfangs schroff abweist.

Da ereignet sich eine Art Wunder: Der aus den Fugen gegangene Eiserne Heiland stürzt herunter und gerade auf den Schmied, ihn zwar nicht zerschmetternd, aber schwer zu Boden drückend; sein Trotz erscheint dadurch gebrochen. Über die Versöhnung des Gatten mit seinen Landsleuten ist aber wieder Annina verzweifelt, die in einer Art Selbstvergessenheit dem Ridicolo in die Arme stürzt. Als nun gleich darauf der Schmied auf den Italiener einen — übrigens fehlgehenden — Schuß abfeuert, flieht Ridicolo, während Annina selbst in Ohnmacht fällt. Und nun der krasse Clou der Dorftragödie, um den die italienischen Veristen Mascagni, Leoncavallo, Puccini ihren deutschen Nachtreter beneiden könnten.

Der Schmied wirft sein bewußtloses Weib über die Schulter, schleppt es hinauf auf den Gipfel des Kreuzberges und bindet statt des hierfür bestimmten „Eisernen Heilands" Annina an das hochaufragende Kreuz. Da schleicht sich der Italiener aus seinem Versteck und nimmt mit einem Dolchstich Rache an dem neuen deutsch-tirolischen Othello. Bei dieser Greuelszene geht erst die Sonne auf und beleuchtet die mit dem Pfarrer heraufkommenden Landleute, welche den „Eisernen Heiland" zur Stelle tragen. Was mit dem Ridicolo weiter geschieht, bleibt unaufgeklärt. Nach seinen letzten Worten, bevor er die Flucht ergreift, wird er sich lebensüberdrüssig selber den Tod geben. Ich habe die aufregenden Vorgänge dieser Dolomitentragödie (die textlich etwa von Schönherr, dem Dichter des „Volk in Not", „Glaube und Heimat" usw. sein könnte) so umständlich erzählt, weil gerade aus ihnen — etwa wie in d'Alberts „Tiefland", oder in den Volksopern Julius Bittners die eminent theatergemäße Musik ihre Hauptkraft schöpft. Dabei ist aber Oberleithner hier um vieles populärer, gesangsmelodischer geworden als in seiner Aphrodite, wo er, obwohl Lieblingsschüler A. Bruckners, zunächst an R. Strauß' „Salome" und „Elektra" anknüpfte, dann freilich immer mehr nach Brucknerschem Vorbild dem Bayreuther Meister folgte. Der überzeugte Wagnerianer verleugnet sich zwar auch jetzt nicht: die sorgfältigst durchdachte, stets unmittelbar treffende Deklamation und geschickte leitmotivische Arbeit verrät es. Für ein Schmied-Drama lag ja diesfalls besonders im ersten Akt von „Siegfried" ein überaus dankbares Muster vor. Und daher ist gerade das eigentliche Schmied-Motiv im „Eisernen Heiland" (der wieder als solcher sein charakteristisches Triller-Motiv hat) eines der am meisten plastischen und glücklichst durchgeführten. Aber der Schwerpunkt liegt hier doch nicht wie in des Komponisten erster Oper ausschließlich im Orchester, so farbenreich und modern polyphon es gehalten. Es ist auch volkstümlich ansprechender Gesangsmelodik reichlich Spielraum vergönnt. Wobei in den Gesängen der deutsch sprechenden Landsleute (z. B. gleich zu Anfang in jenem der Wäscherinnen) ebenso feinsinnig der nationale Standpunkt gewahrt, wie andererseits in den unverblümt welschen der Annina und besonders des Ridicolo der diesbezüglich gegensätzliche. Einen Glanzpunkt des Werkes bildet die zum Ausdruck der Versöhnung am Schluß des zweiten Aktes gewählte kernige „Hymne an das deutsche Vaterland". Das könnte nach Text und Musik von dem „Bergsee"-Bittner sein. Rein orchestral sind u. a. die drei pathetisch-ernsten Vorspiele zu den einzelnen Akten herauszuheben. Die größten dramatisch-musikalischen Steigerungen bringt der letzte Akt, bis zu dessen Schluß übrigens der Hörer in steter Spannung erhalten bleibt, was man nicht vielen modernen Opern nachrühmen kann.

Nach den geschilderten Vorzügen der Partitur und bei der von Direktor Simons mit gewohntem Bühnensinn besorgten prachtvollen dekorativen Ausstattung und sonstigen Szenierung, denen sich die Leistungen der Solosänger, des Chores und Orchesters, trefflich von Kapellmeister Grümmer dirigiert, würdigst anschlossen, mußte der Erfolg am 20. Januar ein völlig durchschlagender sein. In der Tat waren die Hervorrufe Oberleithners und der einzelnen Darsteller — unter welchen wohl Herr Manowarda in der entscheidenden Hauptrolle des Schmied Reutterer den Preis verdiente — gar nicht zu zählen. Was man auch gegen die allzu krassen, ans Kino erinnernden szenischen Effekte einwenden mag, eine packende echte Theateroper für das Publikum — und doch nirgends ordinär! — ist den Verfassern des „Eisernen Heiland" jedenfalls gelungen. Und sie dürfte auf Wochen hinaus ihre Schuldigkeit tun.



„Lobetanz"

Zur Wiederaufführung am Hoftheater in Karlsruhe, 27. Januar

Besprochen von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Es gibt kaum einen zweiten Namen unter den jüngeren deutschen Komponisten, die nicht mehr unter uns sind, an den noch die Jüngsten mit Verehrung denken: Ludwig Thuille! Wenn auch seine eigenen Sachen fast nirgends mehr aufgeführt, ja leider nicht einmal mehr der Beachtung wert befunden werden! Ist's aber wirklich nur der Harmonielehrer, der Begründer der Münchner Schule und der liebenswürdige Mann, der in unsrer Erinnerung Tränenseligkeiten fortspinnt und selbst noch nach dem Tod in wundervollen Münchner Stunden seinen Geist wach hält, oder reicht diese beseligende menschliche Erinnerung nicht in eine ebenso reine künstlerische Stimmung und Freude zurück, die irgendwelchen großen Eindruck auch aus seinen Werken mitnahm? Die also keine spröden Sachlichkeiten und triviale Wendungen in uns weiterleben ließen, sondern stärkste Akzente voll echter Empfindung, innerlich Aufrüttelndes und dramatisch Großes?

Es ist wohl richtig, wie heute in Büchern über ihn schon zu lesen ist, sein Weltwerk war nicht überwältigend, weder durch Anzahl noch durch Wichtigkeit des tatsächlich Erschienenen; und Thuille kannte in seiner eigentlichen Bühnenauffassung nicht die Straußsche Wendung des unbedingt auf den äußersten Effekt und Erfolg Zielenden. Und doch wiegt sein kleiner, leise zauberhafter Gesang tausendmal süßer und trägt auch den Geist der Revolution in sich, ohne freilich mit seiner wirksamsten Seite die neuen musikalischen Möglichkeiten auszuschöpfen oder von andern sie an den Tag heben zu lassen, da er ja selbst zu früh darauf verzichten mußte. Gerade gegenüber den klingenden Bildern, die er schuf, als gesunder Künstler naiv schuf, kommt mir die „modernste" Oper noch immer reichlich unterernährt vor. Was überhaupt neben ihm auch andere Musiker vor zwanzig Jahren vom musikalischen Drama erwarteten, wofür sie ihre Kraft einsetzten, klingt heute wie eine schöne Legende, ein romantischer Traum. So mag es auch der unfaßlichen Ironie in allem Geschehen, mit dem Beigeschmack des Tragischen, Unerfüllten allerdings, zugerechnet werden, daß die musikalisch wie dramatisch vorhandenen Gestaltungsmöglichkeiten in seinen Werken verkannt wurden und deshalb so rasch dem Gesichtskreis der Schaffenden entschwanden. Das alltägliche Wort von den andern Menschen, die „andere" Formen bedingen, hat bedenklich das Erbe untergraben, das nicht allein Thuille aus jener hochgemuten Zeit uns hinterließ. Aber vielleicht folgt auf die Periodizät des mehr naturwissenschaftlichen als künstlerischen Theaterbetriebes zeitweilig wenigstens wieder eine freier geartete Kunstepoche; vielleicht hat auch schon die Gegenwart, die uns mehr und mehr auf die nationalen Besonder-

heiten zu achten lehrt, aufmerksam gemacht, daß die angebliche Zwischenstellung, die der Kreis um Thuille in den nachwagnerschen Tagen einnahm, nicht nur eine veränderte Umformung des Bayreuther Werkes bedeutet, sondern mehr eine erste deutsche Urform mit Ausschaltung aller fremden Elemente, die noch Wagner anhafteten. Denn die ermüdenden Theatersensationen unsrer Tage lassen wohl keinen Zweifel darüber bestehen, daß viel eher in der Wiederannäherung an die Natur in Verbindung mit volkstümlichen und echten Märchentexten das irrationale, unwirkliche Produkt einer Opernhandlung Leben gewinnt. Und worauf es dem Musiker dann ankommen muß, ist nicht der „gallische Esprit“, den man fälschlich auch Thuille nachgesagt hat, sondern die geschlossene, fruchtbar gewordene romantische Geistigkeit, der sich das Formale unterzuordnen hat.

Thuille hätte in München vergebens Schule gehalten, wenn seine über alles geliebten Opernstoffe der Vergessenheit ganz anheimfallen sollten; und es heißt da ihm, der eine der musikalischsten aller Bühnenmusiken schrieb, einen schlechten Dienst erweisen und seinen dramatischen Instinkt, den man doch überall heraushören kann, ableugnen, wenn man ihn nur einseitig auf Kosten seines Textdichters lobt. Macht uns die erlaubte Hohlheit in Texten von heute denn nicht vorsichtiger? Ist es nicht besser, in Bierbaums Dichtungen immerhin Qualitäten anzuerkennen, als ihre „widerlich-süßliche Reimerei“ dem in Bühnendingen „ahnungslosen, ja seinen Musikern verhängnisvollen“ Poeten vorzuwerfen und von vornherein die Freude an einer Wiederaufführung zu verderben? Wie überall wird auch hier Thuille gewußt haben, warum er sich an Bierbaum und keinen andern wandte; und er hat sicher nicht auf Edgar Istel — neben andern — gewartet, um sich die Schwächen seines Werkes aufzählen zu lassen. Es ist übrigens in Hinblick auf die „Lobetanz“-Dichtung nicht einmal nötig, an Mozarts Wort zu erinnern: „Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“; schon aus dem Gehalt der Dichtung heraus kann man den Absichten von Otto Julius gerecht werden und in Übereinstimmung mit seinem Biographen (Fritz Droop, Hesse & Becker, Leipzig) es aussprechen, die Dialektik des Buches ist wahrlich nicht schlecht, ihr Mythus der Illusion der Bühne wohl fähig, die legendarische Unklarheit einer urmusikalischen Phantasie schlecht und recht bedeutsam. Den Professionellen freilich mag das Ganze nicht zu ihrem Schema passen, da es über viel Gewohntes hinweg hinaus, hinauf in hellen ehrlichen Idealismus weist!

Wenn das Werk nach zwanzig Jahren nun wieder an die Stätte zurückkehrte, von der aus es über nicht allzuviel Bühnen seinen Weg nahm, dachten die Bringer vorzüglich und vor allem an Thuille selbst, an den uns in diesen Tagen (am 7. Februar) auch das erste Jahrzehnt seines Todes erinnert. Doppelt groß wäre nun das Verdienst der Karlsruher Bühne gewesen, wenn im Anschluß an ihre Wiederaufführung sich auch andere deutsche Bühnen des Werkes annehmen würden. Denn außer Frage steht heute die Empfänglichkeit des Publikums, das an der gewissen Feierlichkeit des Stoffes Gefallen findet und durch Thuilles breit gebundenen Melodien, die imposanten Vor- und Nachklänge sicherlich so stark gefesselt wird, daß die kindliche Pracht der szenischen Einkleidung dem Eindruck keinen Abbruch tut. Und man vergesse doch nicht, daß wir in der Kerkerszene des dritten Aktes einen lebensfähigen Keim besitzen, der mit der originellen Idee des Geigenzaubers zusammen einer Generation genügen sollte, sich ungetrübt immer wieder an dem besten Werke Thuilles zu erfreuen.

Im musikalisch-stilistischen Teile der Aufführung zeigte sich die Karlsruher Bühne endlich wieder in aufsteigender Linie. Um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muß an erster Stelle H. Neugebauer genannt sein, der diesmal sehr wohl am Platze war und auch schauspielerisch begabt dem Lobetanzcharakter sehr nahe kam. Schön gereimt und niedlich sah Marg. v. Meduna als Prinzessin aus, war aber musikalisch zweifellos schwächer. Bemerkenswerte Ausblicke gewährten auch die Bühnenbilder im Spitzwegstil, während Fritz Cortolezis mit dem großen Apparat in Chor und Orchester es weise vermied, die typischen Wege zu gehen. Also im ganzen ein Abend, der auch dem Dirigenten der Uraufführung, Felix Mottl, große Freude bereitet hätte.



„Die Gefilde der Seligen“

Oper in drei Bildern, einem Vor- und Nachspiel
von Ferdinand Hummel
Dichtung von Gustave Helene Witte
Uraufführung im Hoftheater zu Altenburg
am 19. Januar
Besprochen von **Emil Rödger**

Gustave Helene Witte hat die Grundlage ihrer Dichtung der altgriechischen Mythe entlehnt und geht von der Vorstellung aus, daß die abgeschiedenen Geister durch den Lethetrank jeder Erinnerung und jedes irdischen Wissens enthoben und dadurch in die Gefilde der Seligen aufgenommen werden. In drei Bildern, einem Vor- und Nachspiel liegt die ziemlich bunte, aber der Einheitlichkeit nicht entbehrende Handlung verteilt. Die abgeschiedene Johanna, vom Fährmann vor den Gott des Todes geleitet, soll den von der Göttin der Vergessenheit dargereichten Trank empfangen, stößt aber die Schale zu Boden, weil sie in enger Fühlung mit der Welt Erinnerung und Wissen behalten will. Ihr Wunsch wird erfüllt, sie sieht durch zerteilte Nebelschleier nacheinander drei Bilder: ihre trauernde Familie mit Gatten (Ewald), Mutter (Anna) und Kindern; ihre falsche Freundin (Julia), die Ewald nach kurzer Zeit in ihre Netze lockt und die Mutter und Kinder um ihretwillen verstoßen läßt; zuletzt ihren Gatten, der wegen der untreuen, verführerischen Julia an seinem Nebenbuhler, dem Bildhauer Werner, zum Mörder wird. Nach solchen Bildern wendet sich Johanna voll Grauen vom Leben ab, sie fleht zum Gott des Todes um den Gnadentrank des Vergessens, sie fleht um Erbarmung, wird erhört und findet seligen Frieden des Nichterinnerns, den die Geister der Abgeschiedenen mit ihr teilen. Der geschickt aufgebaute Text bearbeitet demnach das seit Wagner zur Überkultur gebrachte Gebiet des Erlösunggedankens aufs neue.

Auch die Musik von Ferdinand Hummel folgt im wesentlichen Richard Wagners Spuren, sie ist mehr stimmungsvoll als dramatisch und enthält viele Schönheiten. Das Orchester ist modern und dabei maßvoll in der Anwendung der musikalischen Mittel; der Komponist zeigt sich in seinen „Gefilden der Seligen“ weder als Neutöner noch als bloßer Nachahmer. Nicht immer glücklich ist die Führung der Singstimme geraten; so weisen z. B. die beiden göttlichen Rollen (Gott des Todes, Göttin der Vergessenheit) manche Schwächen auf. Dagegen sind alle anderen Vertreter der singenden Geister dankbarer, die Johanna-Partie an Ausdruckskraft sogar hervorragend gestaltet, so daß man Hummel als Meister von bedeutendem Können schätzen lernte.

Durch gewissenhafte Vorbereitung hatte man der Uraufführung bestes Gelingen gesichert. Überraschend gut im Spiel und Gesang trat Frl. Hecker als Johanna auf, auch die anderen Solisten: Frl. v. Neudegg als Mutter der Verstorbenen, Frl. Sztanek als Göttin der Vergessenheit, die Herren Faßbinder als Fährmann, Moskow als Ewald, Düttbernd als Werner, Magré als Gott des Todes boten achtbare Leistungen, die noch besser zur Geltung gekommen wären, wenn das Orchester in unserm Hoftheater günstiger in einem versenkten Raume aufgestellt wäre. Herr Oberspielleiter Multa sorgte für wirksame Bühnenbilder; die neuen Dekorationen waren vom Hoftheatermaler Hartwig-Charlottenburg ausgeführt. Die wichtigste Aufgabe erledigte Herr Hofkapellmeister Groß als Dirigent; er brachte mit dem klangschönen Orchester und seiner bei früheren Uraufführungen schon bewährten Erfahrung eine Gesamtleistung heraus, die mit reichem Erfolge für ihn selbst, für den anwesenden Komponisten und die beteiligten Kräfte gekrönt war.

Musikbrief

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett

Anfang Januar

In der ersten Hälfte des Winters hat die Zahl der Konzertveranstaltungen trotz des Krieges keine Minderung erfahren. Von den einheimischen Vereinigungen zur Musikpflege tat sich der Verein für klassischen Chorgesang in Verbindung mit dem Nürnberger Männergesangverein durch eine gediegene, sorgfältig hinsichtlich Chor wie Orchester von Hans Dorner einstudierte Aufführung des Ph. Wolfrumschen „Weihnachts-Mysteriums" hervor. Wenn auch die vom Komponisten beabsichtigte Volkstümlichkeit des Werkes bestritten werden muß, so bleibt doch an dem schönen und kontrapunktisch äußerst geschickt komponierten Opus viel des Interessanten und Herzerquickenden zu rühmen. Der Chor sang prächtig; nur von den Solisten Möhl-Knabl (München), Dornay (Berlin), Rosy Hahn (Frankfurt), Oberdörffer (Leipzig) und Schwendy (München) bot lediglich erstgenannte Sängerin durch kristallklare Stimme und innigen Vortrag einen ungetrübten Genuß. In dieser Hinsicht hatte der Lehrergesangverein bei seiner durch Kapellmeister August Scharrer großzügig geleiteten und subtil vorbereiteten „Messias"-Aufführung eine glücklichere Hand. Mintje Lauprecht van Lammen (Frankfurt) hat in ihrer schlichtinnigen Vortragsart etwas Beseligendes, Clara Weizsäckers (Stuttgart) tiefer Alt ist für Oratorienpartien wie geschaffen; Kammersänger Schmedes (Berlin) entzückte weniger durch Glanz des Organs als durch hochstehende Sangeskunst, und K. Rehfuß (Frankfurt) zeigte bei wohlklingendem Baß ehrlichen musikalischen Willen. Ein vom gleichen Verein veranstalteter Wolf-Mörike-Abend brachte die der Nachahmung empfehlenswerte Neuerung, daß nach einem einleitenden kurzen Vortrage über beide Dichter seitens der Schriftstellerin Lu Volbehr (Magdeburg) diese konform mit H. Wolfs eigener Gepflogenheit je den Text der 12 ausgewählten Gesänge deklamierte, bevor das Lied selbst von Elisabeth Hoffmann (Magdeburg) mit vorzüglich geschulter Stimme und tiefempfindender Anteilnahme, von Aug. Scharrer am Flügel unterstützt, gesungen wurde. Gabriele v. Lottner (Klavier), Berta Fink-Zollitsch (Violine), Hanns Daucher (Bratsche) und Wilh. Böck (Cello) erzielten mit ihrem auf hoher künstlerischer Stufe stehenden Zusammenmusizieren bedeutenden Erfolg in einem Klaviertrio-Abend mit Werken von Beethoven, Brahms und Dvořák, sowie im ersten Konzert der Nürnberger Vereinigung für alte Musik, das Frau v. Lottner Gelegenheit bot, wiederum ihre Meisterschaft im Cembalospiel darzutun, und in welchem unter Hinzuziehung der glockenhellen Stimme Irma Koboths auserlesene Schätze der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zum Vortrag kamen. Hans Pfitzner stellte sich in der Konzertgruppe Nürnberg als sehr temperamentvoller Klavierspieler und Komponist einer Reihe von Liedern wie einer Cellosonate vor, wobei sich Udo Hußlas tiefgründige Liederinterpretation von neuem glänzend bewährte, während die Sopranistin Flore Kant und der Cellist Böck nicht vollkommen den hohen Anforderungen der Pfitznerschen Kompositionen gerecht zu werden vermochten. Unser Horváth-Quartett der Herren Horváth, Strupf, Wigner und Uebelhack erfreute mit Unterstützung seitens der Pianistin von großer Gewandtheit Marie Kahl-Decker in zwei Morgenkonzerten mit Werken von Beethoven, Brahms und Schumann sowie mit dem Emoll-Streichquartett Op. 9, der jüngsten und hübschen Talentprobe des am hiesigen Stadttheater tätigen Siegfried Fall. In einem Liederabend Nürnberger Komponisten trat namentlich in Liedern von Constantin Brunck gereiftes Können im Satze und Ausschöpfung des dichterischen Gefühls- und Stimmungsgehaltes zutage. Den Gesängen war der sonore Baß Franz Biehlers von der hiesigen Bühne ein warmer Fürsprecher. Der hiesige Richard Wagner-Verband deutscher Frauen hatte diesmal Hofschauspieler Hugo Waldeck und Prof. Walter Bachmann aus Dresden zu einem melodramatischen Abend gebeten, bei welchem der Pianist zwar mit fabelhafter Virtuosität, aber sehr manieriertem Vortrag spielte.

Von den Solistenkonzerten boten hohen Genuß die Liederabende der Kammersänger John Forsell und Leo Slezak. Nicht ungetrübt war derselbe anläßlich des Klavierabends von Eugen d'Albert, weil dessen fabelhafte Virtuosität sich nicht dem musikalischen Inhalt unterordnen wollte, sein ungezügeltes Temperament vielmehr Sonaten von Beethoven und Brahms fast ihrer ganzen Poesie beraubte. Mit viel Verve und sehr gewandt musizierten der Geiger Peter Heppes und die Pianistin Emma Martin (Augsburg) zusammen; am Spiel der letzteren ist außerordentliche Klarheit zu loben. Im überflüssigen Rokokokostüm veranstalteten Lieselott und Conrad Berner einen Liederabend zur Laute, Violine und Viola d'amour, dessen Programm dem 18. Jahrhundert entnommen war. Zu letztgenanntem Instrumente mit seinen aparten Klangeffekten erzielte die nicht eben große, aber anmutige Singstimme den meisten Erfolg. Auch Robert Kothe erschien als stets gern gesehener Gast mit einer Reihe neuer Lautenlieder. Den Reiz der Neuheit für sich hatte das Auftreten Rita Sacchettos mit den Meisterschülerinnen ihrer Tanzschule Anita Berber, Lore Sello und Edith Schleifer, von denen die choreographischen Darbietungen der letztgenannten Dame dem Vorbilde der Lehrerin am nächsten kamen.

Mit dem philharmonischen Orchester gab Kapellmeister Eugen Papst (Bern) als Gastdirigent eine Probe von umsichtiger Leitung und straffem rhythmischen Sinn, doch nimmt er dynamische Übergänge zu jäh, wodurch die große Linie verwischt wird. Drei vom Kammersänger Brodersen (München) mit Orchesterbegleitung gesungene Lieder legten Zeugnis ab, daß Papst auch gediegenes kompositorisches Können besitzt; nur fehlt seinen Werken die Einheitlichkeit in Stimmung und Ausdruck. Der ständige Leiter des Orchesters, Kapellmeister Wilhelm Bruch, führte im Orchestervereinskonzert Goldmarks „Ländliche Hochzeit" und Smetanas „Moldau" sehr klangschön und mit viel Liebe einstudiert vor. Zwischen beiden Nummern glänzte Konzertmeister Horváth mit dem virtuosen Vortrage des schwierigen Amoll-Violinkonzertes von Dvořák. Die vom genannten Dirigenten geleiteten 13 Volkskonzerte brachten eine Fülle des Schönen an Sinfonien, sinfonischen Dichtungen und Ouvertüren der Klassiker und Modernen in guter Vorbereitung, sowie eine Reihe respektabler Solisten. Auf gesanglichem Gebiete gab es zwar mancherlei Unzureichendes, doch konnten sich neben Irma Koboths entzückendem Sopran auch derjenige von Marie Löhlein-Rösicke von hier und der edelklingende Alt Elly Gerwins (Frankfurt) ehrenvoll behaupten. Der Opernsänger Simon Schwalb hat eifrige Gesangsstudien und auf dem Gebiete des Liedvortrages bedeutende Fortschritte gemacht. Ein vielversprechender Pianist von kräftigstem Anschlag, großer Fingerfertigkeit und ausgeprägter Musikalität ist Ernst Levy (Basel); auch Lore Winter (München) und Adele Leyckam (Nürnberg) erwiesen sich als technisch und musikalisch tüchtige Klavierspielerinnen. Seby Horváth trat mit dem wenig einheitlichen Goldmark-Violinkonzert auf den Plan, während Vorträge von Änne Jung bezeugten, daß das Orchester in ihr eine treffliche Harfenkünstlerin gewonnen hat. Noch ist eines vom Direktor der hiesigen Musikschule Carl Rorich dirigierten Kammersinfoniekonzertes zu gedenken, bei welchem mit kleinem Orchester eine Anzahl hier noch nicht gespielter Werke, darunter die sogenannte Jenaer Sinfonie (Cdur) von Beethoven, sehr zierlich und abgerundet zur Vorführung gelangten und wobei uns auch die Freude zuteil wurde, der von Schönheit und Wärme durchstrahlten Stimme Hermine Bosettis (München) im Konzertsaale zu lauschen.

Die diesjährige Winterspielzeit des Stadttheaters wurde mit einer aufs sorgfältigste von Kapellmeister Heger aus-

gearbeiteten „Fidelio"-Aufführung eröffnet, deren künstlerisch hohe Stufe einen günstigen Verlauf der Saison zu prognostizieren gestattet. Die neuverpflichtete hochdramatische Kammersängerin Johanna Brun führte sich in der Titelrolle gleich sehr vorteilhaft ein. Von üppiger Gestalt, paßt sie namentlich gut für Wagnersche Heldinnen; denn sie besitzt ein ungemein volles, in der Höhe in hellem Glanze erstrahlendes, in der Mittellage allerdings etwas matteres Organ und großzügiges, wohldurchdachtes Spiel. Die an das Debüt geknüpften Erwartungen erfüllte sie vollkommen als Brünnhilde, Kundry, Recha und Aida. Auch in Juan Spivak wurde zur Entlastung des bei jedem Auftreten mit einer Musterleistung in Gesang und Darstellung glänzenden Direktors Pennarini ein Heldentenor von imposanter äußerer Erscheinung und bedeutendem Können engagiert. Seine Stimme ist weniger glanzvoll als gut geschult, aber sympathisch im Klang; im Spiel dürfte er nicht selten mehr Temperament entwickeln. Eine sehr brauchbare Kraft ist im lyrischen Tenor Allers-Mayer gewonnen worden, dessen edle Singweise als Max im „Freischütz" angenehm berührte. Als Anfänger muß er, wie der neue Bassist Karl Jacobi, der ein großes, jedoch etwas sprödes Organ besitzt, noch gewandter werden. Das Fach der Koloratursängerin ist wegen Erkrankung der Vertreterin zurzeit verwaist, indessen ist mehrfach mit gutem Erfolg dafür Helene Schlusnus, die Gattin unseres vortrefflichen Baritons, mit bestem Erfolge eingesprungen. Während die Altstimme Frl. Karls von etwas rauhem Klang ist, hat Lilli Verras hellklingender Sopran bei ihrem bisherigen Auftreten einen recht günstigen Eindruck hinterlassen.

Von den noch anwesenden Kräften der letzten Saison hat Kammersängerin Rosa Ethofer mit an ihr gewohnter Vollendung neu die Rollen der Erda, Santuzza, Ulrica (Maskenball) und außerordentlich charakteristisch das alte Weib in „Höllisch Gold" gesungen, während Ida Tittrich neben bereits anerkannten Leistungen als Cornelia (Don Juans letztes Abenteuer) und Rahab Prachttypen auf die Bühne stellte. Fina Reich und Stoja v. Millinkovic machen zusehends Fortschritte in gesanglicher wie darstellerischer Hinsicht. Ob Grete Schneidt wohlberaten ist, Partien höherer Stimmlage anzustreben, möchte ich bezweifeln; denn die Tiefe ihres schönen Organs hat sicher darunter schon eingebüßt. Unsere prächtigen beiden Baritone Langefeld und Schlusnus schufen Glanzrollen in „Parsifal" als Gurnemanz, bezw. Amfortas. Ersterer hat vortrefflich, wenn auch nicht mit der leichten Grazie im Spiel, den Don Giovanni in Graeners Oper gegeben, während Schlusnus' weiche hohe Stimme in Verdischen Opern Triumphe feierte. Seinem in Darstellung wie deutlicher Textbehandlung mustergültigen Alberich hat Gustav Landauer nun noch eine ebenso treffende Charakterrolle im Klingsor zur Seite gestellt. Von den seriösen Bässen ist Weiker die größere tonliche Wucht, Biehler aber das feinere musikalische Verständnis zu eigen. Max Altglaß erhält immer umfangreichere Partien, denen er gesanglich um so besser gerecht wird, je mehr er sich in der Tongebung mäßigt. Er besitzt schöne Stimmittel, denen er leider nur zu oft durch Forcieren unedle Färbung verleiht. Nachdem Erich Zeisl schon im Vorjahre durch einen schön gesungenen Mime in „Siegfried" angenehm überrascht hat, übernahm er heuer auch noch dieselbe Rolle im Rheingold mit bestem Gelingen.

Neben sehr weihevollen Aufführungen des „Parsifal", in welchen die Chöre in dankenswerter Weise seitens des Lehrergesangvereins verstärkt werden, hat sich Kapellmeister Heger um eine ganz hervorragende Einstudierung des „Ring des Nibelungen" und einer Reihe von Neuheiten verdient gemacht, nämlich Paul Graeners schwieriger Oper „Don Juans letztes Abenteuer", bei der mir der sinnlich-leidenschaftliche Zug in der Komposition nicht scharf genug ausgeprägt erscheint, dann der einaktigen Oper „Rahab" von Cl. v. Franckenstein, deren Höhepunkt im Verführungsgesang und Schlußduett liegt, endlich des reizenden neuesten und dankbaren Werkes von J. Bittner „Das höllisch Gold", das von den Novitäten die wärmste Aufnahme gefunden hat und in welchem neben der alten Hexe Direktor Pennarini mit seinem in Maske, Spiel und musikalischer Ausdrucksweise kaum zu übertreffenden „Teufel" ein Kabinettstück von Charakterzeichnung bot. Einen Festtag für solche, die nicht in modernem Dissonanzenschwall und stetem Aufwand aller Instrumentalmittel das Höchste der musikdramatischen Kunst erblicken, sondern Erholung in blühender Melodik und musikalischer Feinkunst finden, bildete Thuilles „Lobetanz", der etwas verspätet hier zur ersten Aufführung kam. Dieses Frühlingsidyll war von Kapellmeister Matthäus Pitteroff, welcher sich auch sonst insbesondere um die Vorführung der italienischen Oper alle Mühe gibt, mit Hingabe und Fleiß vorbereitet worden und gab dem Liebespaar Lobetanz (Spivak) und Prinzessin (v. Millinkovic) Gelegenheit zur Entfaltung innigen, herzerquickenden Gesanges und Spiels. Die Regie der Oper wird entweder vom Herrn Direktor selbst oder durch die bewährte Kraft Passy-Cornets stets mit großem Geschick besorgt.

Als Gäste traten auf aus München: Marga Aiden, die mit anmutigem Singen als Nedda im „Bajazzo" das Tänzelnde in der Komödie nicht so läppisch gab, als man es sonst zu sehen gewohnt ist, dann Gillmann als prächtiger, wuchtiger Hagen und Griffl als deutlich deklamierender, in den höheren Stimmregistern etwas dünn klingender Amonasso. Des ehemaligen Mitgliedes Franz Costas Loge stand, wohl weil der Sänger in der Kriegszeit der Bühne etwas entwöhnt wurde, stimmlich und darstellerisch nicht mehr ganz auf der früheren Höhe. Das Deutsche Theater in Berlin bescherte als Gastspielballett „Die grüne Flöte", ein außerordentlich phantastisches, chinesisches Märchen mit einer wenig geschmackvoll zusammengesuchten Musik von Mozart, die zu der Pantomime der Gliederverrenkungen einen schlechten Aufputz abgibt.

Rundschau

Oper

Ende Dezember

Elberfeld Im Vergleich zur Schwesterstadt Barmen wird an hiesiger Bühne bedeutend mehr das Wagnersche Werk gepflegt. Neben gut gelungenen Aufführungen von Tannhäuser, Lohengrin, Fliegender Holländer gab es im Dezember eine Meistersinger-Vorstellung, der ich jedoch nicht beiwohnen konnte, da das Haus schon tagelang vorher völlig ausverkauft war. Die einheimische Presse zollt der gesamten Darbietung das größte Lob. Hoffmanns Erzählungen übten auf das Publikum dieselbe Anziehungskraft aus, waren ja auch die Rollen in Händen unserer besten Solisten. Wie in Barmen hält sich auch in Elberfeld das „Dreimäderlhaus" vor einem Zuhörerkreis, der kein tieferes Urteil hat und der weniger der Kunst wegen ins Theater geht, als zur Unterhaltung und Kurzweil. Die „Fledermaus" wurde als klassische Operette sehr beifällig aufgenommen, besonders warm begrüßt das herrliche Märchenspiel „Hänsel und Gretel" von E. Humperdinck. Auch unsere Theaterleitung glaubte, noch ein zweites Weihnachtsmärchen uns bieten zu müssen und wählte dazu „Sneewittchen und die sieben Zwerge". Es wurde alles versucht, eine starke, äußere Wirkung zu erzielen; u. a. trat ein richtiges Kinderorchester auf der Bühne auf. Was man beabsichtigte, wurde erreicht: in hellen Scharen eilen während der Weihnachtsferien die Kinder aller Schulen ins Theater, um sich zu belustigen und Kurzweil zu haben. Geist und Gemüt gehen völlig leer aus. Ich möchte auch an dieser Stelle darauf hinweisen, daß es uns an künstlerisch ernst und voll zu nehmenden deutschen Märchenopern durchaus nicht fehlt; man halte nur nach ihnen Ausschau und setze sie anstatt elender Machwerke getrost nach fleißiger Einstudierung und geeigneter Rollenverteilung auf den weihnachtlichen Spielplan: der Erfolg wird nicht ausbleiben. H. Oehlerking

Noten am Rande

Kienzl-Feier in Graz. Wilhelm Kienzl hat Mitte Januar seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert und mit ihm die Stadt, die seine Heimat geworden ist. Kienzl, der am 17. Januar 1857 zu Waizenkirchen in Österreich geboren wurde, hat in Graz die Gymnasialjahre absolviert und seine ersten Musikstudien getrieben. Graz sah ihn auch als Hochschüler und später als Direktor und Dirigenten des „Steiermärkischen Musikvereins". Seit 1893 lebt er ständig in der schönen Hauptstadt der Steiermark und hat durch viele Jahre als geschätzter und einsichtiger kritischer Schriftsteller das Musikleben der Stadt gefördert und eine Reihe seiner schönsten und reifsten Werke geschaffen, von denen neben vielen Liedern und anderen Tonstücken, die in Grazer Konzertsälen ihre Uraufführung erlebten, das reizende Märchenspiel „Knecht Ruprechts Werkstatt" im hiesigen Opernhause aus der Taufe gehoben wurde (1907). Der Ernst der Zeit hat nicht den äußeren Prunk der fünfzigsten Geburtstags Feier erlaubt, aber die Herzlichkeit und der gute Wille aller zeigte sich nichtsdestoweniger auch diesmal. Das Theater veranstaltete einen Kienzl-Zyklus, der am Geburtstage selbst mit der Ouvertüre zu „Knecht Ruprecht", einem Prolog und der Neustudierung der lange nicht mehr gegebenen Oper „Heilmar der Narr" (1892) eröffnet wurde. Eine Marmorbüste des Komponisten, die von dem gegenwärtig in Wien lebenden heimischen Bildhauer Gustinus Ambrosi geschaffen wurde, wird im Foyer des Opernhauses dauernd an den Meister erinnern. „Der Evangelimann" (1892), Kienzls größter Opernerfolg, folgte in einer musterhaften Aufführung, um die sich Herm. Andra (Johannes), Heinrich Ullmann (Matthias), Rosine Fortelni (Martha) und Maria Petzl-Demer (Magdalena) verdient machten. Ebenso fand „Der Kuhreigen" (19 1) eine sorgfältige und erfolgreiche Wiedergabe. Der Zyklus schloß mit der Erstaufführung des jüngsten Kienzlschen Werkes „Das Testament". Über diese Oper ist bereits in der N. Z. f. M. anläßlich der Wiener Uraufführung gehandelt worden. Es erübrigt daher nur, mitzuteilen, daß das (nach einem Motiv Roseggers gedichtete) ursteirische Werk in Graz natürlich ganz besonderes Verständnis und demgemäß ganz besondern Beifall fand. Karl Koß hatte es stilvoll inszeniert, Oskar C. Posa liebevoll geleitet und alle Mitwirkenden der personenreichen Handlung ihr Bestes zu geben versucht, so daß eine Reihe von Aufführungen sicher ist. Dr. Otto Hödel

Mitteilungen von Breitkopf & Härtel, Leipzig. Durch die am 1. Januar 1917 abgelaufene Urheberschutzfrist sind die Werke Franz Liszts Gemeingut geworden. Aus diesem Grunde erscheint Nr. 120 von Breitkopf & Härtels Mitteilungen als Liszt-Nummer. Sie bringt an erster Stelle ein ausführliches Verzeichnis der billigen Neuausgaben von Franz Liszts Werken und eine Übersicht über früher erschienene, jetzt im Preise ermäßigten Werke des Originalverlags. Neben der von der Franz Liszt-Stiftung herausgegebenen Gesamtausgabe erscheint eine von Ignaz Friedman besorgte Ausgabe der wichtigsten Originalwerke und Bearbeitungen für Klavier allein. Als zweiter Tonsetzer, für dessen Werke die Schutzfrist abgelaufen ist, wird Louis Köhler mit einer Auswahl der Werke dieses Klavierpädagogen genannt. Die ermäßigten Preise werden seinen für weiteste Kreise berechneten Unterrichtswerken auch fernerhin ihren Platz in der einschlägigen Literatur sichern. Die Mitteilungen bringen weiter noch ein Verzeichnis von geeigneten Werken zur Aufführung im Reformationsjubeljahr 1917 und eine Reihe anderer Verlagsankündigungen. Sie werden kostenlos abgegeben.

Kreuz und Quer

Aachen. Dem städtischen Musikdirektor Fritz Busch wurde vom Fürsten von Waldeck und Pyrmont die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dresden. Der treffliche Klavierpädagoge Otto Thümer ist hier am 31. Januar gestorben. Am bekanntesten von seinen Werken ist eine große Etüdenschule (B. Schotts Söhne in Mainz).

— In der katholischen Hofkirche werden in diesem Winter unter anderen folgende Werke mit Orchester unter Leitung von Hofkapellmeister Karl Pembaur aufgeführt: Ludwig van Beethoven Messe Cdur, Maria Luigi Cherubini Requiem Cmoll, Adolf Johann Hasse Messe Dmoll, Te deum (von 1741—1763 Kapellmeister in Dresden), Josef Haydn Messe Cdur Franz Liszt Ungarische Krönungsmesse, Wolfgang Amadeus Mozart Messe Bdur, Cdur (Krönungsmesse), Requiem, Joh. Gottlieb Naumann Messe Adur (1776—1801 Kapellmeister in Dresden), Karl Pembaur Messe Fdur, Gdur (seit 1913 Kapellmeister in Dresden), Karl Gottlieb Reißiger Messe Asdur, Hmoll, Amoll (1826—1859 Kapellmeister in Dresden), Joseph Schubert Messe Emoll, Franz Schubert Messe Esdur, Joseph Schuster Messe Gdur (1782—1812 Kapellmeister in Dresden), Karl Maria Weber Messe Esdur (1817—1826 Kapellmeister in Dresden).

Eisleben. Ein erfolgreich verlaufenes Wohltätigkeitskonzert vor ausverkauftem Saale gab hier am 11. Januar die Leipziger Konzertsängerin Nina Sandten unter Mitwirkung des Leipziger Kammer- und Meistersängers Alfred Kase. Arien und Lieder wechselten mit Duetten. Beide Künstler, am Klavier begleitet von Herrn Dr. Stephani, fanden beifälligste Aufnahme. Der beträchtliche Reinertrag fällt dem Roten Kreuze zu.

Graz. Hier wurde Rezniceks Chorwerk „In memoriam" („Zum Gedenken an unsere gefallenen Helden") vom „Grazer Singverein" und „Steier. Sängerbund" unter Leitung des Musikdirektors M. Kern aufgeführt. Das stimmungsreiche, gehaltvolle Werk machte tiefen Eindruck, der sich bei dessen Wiederholung noch steigerte.

Stuttgart. Über die Uraufführung der Oper „Eine florentinische Tragödie" berichten wir im nächsten Hefte.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 7

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. Febr. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Haydns Messen

Zur ersten Gesamtaufführung in der Wiener Hofkapelle

Von Dr. **Alfred Schnerich** (Wien)[1]

„An Haydns Messen haben ungezählte Menschen religiöse Erhebung und Erbauung geschöpft" — „Man kann Haydn auch heute noch unbedenklich in der Kirche aufführen." Dies die Äußerungen des Bischofs Laurenz Mayer und Hans Richters, also einer geistlichen und einer musikalischen Autorität ersten Ranges, denen gegenüber die jahrzehntelangen Bemühungen, die Bekämpfung unserer Klassiker, vor allem Haydns und Mozarts, mit der Vernunft in Einklang zu bringen, doch wirkungslos abfallen.[2]) Seitdem ob des Studiums dieser Werke die romantischen Vorurteile gegen die künstlerische und musikalische Barocke im Rückgange sind, ist auch die kritische Schätzung im Vorwärtsschreiten. In der Pflege dieser Werke hat soeben eine sehr wichtige Epoche eingesetzt, indem sich die artistische Leitung unserer weltberühmten Hofkapelle entschlossen hat, sämtliche Messen Haydns in ihr Repertoire aufzunehmen, wodurch das Urteil den breitesten Schichten ermöglicht wird. Es ist daher zeitgemäß, einiges über diese Werke mitzuteilen, um so mehr als die neueste Forschung manche bisher unbekannte Einzelheiten ans Licht gebracht hat. Zunächst sei die leidige Tatsache festgestellt, daß vom Leben Haydns die wichtigste Periode, nach Mozarts Tode, noch keineswegs ausreichend erforscht ist und andererseits die Gesamt- und Einzelausgaben nicht weitergehen wollen, was insbesondere bei den Kirchenwerken sehr empfindlich ist, die zum größten Teil nur in — englischen und durchaus nicht immer einwandfreien Ausgaben zugänglich sind. Die Stimmen der viel aufgeführten Maria-Zeller Messe müssen noch heute mühsam abgeschrieben werden.

Haydn hat vierzehn Messen geschrieben, von denen zwölf erhalten, zwei verloren und nur dem Thema nach bekannt sind. Die Messen teilen sich sehr deutlich in gleicher Zahl nach Werken aus der Jugend- und Manneszeit sowie aus der Zeit der höchsten Blüte. Zwischen beiden Perioden ist ein Zeitraum von 14 Jahren, 1782—1796, innerhalb dessen Mozarts Aufblühen und Tod sowie Haydns beide englische Reisen fallen.

Neben Beethovens Sinfonien gibt es eigentlich keine so einheitlich geartete Reihe von Tonwerken, in welcher die Entwicklung eines Genius in solcher Geschlossenheit zum Ausdrucke gelangt wie eben bei diesen Messen. In der früheren Periode sehen wir Haydn sich über den Zeitgeschmack emporheben, in der späteren seinen freien Gedankenflug. Jede einzelne Messe bedeutet gegenüber der früheren eine Vervollkommnung, daß man sagen möchte, Haydn würde, wenn er noch lebte, immer schöner schreiben! Anderseits lohnt sich bei jeder dieser Messen, einerlei aus welcher Schaffenszeit, die Aufführung reichlich. In bezug auf den absoluten Kunstwert gibt es natürlich immer Grenzen, innerhalb deren das Urteil dem „Geschmack" anheimgestellt werden muß. Selbstverständlich hängt die Wirkung auch wesentlich von der Aufführung ab.

Die Reihe der Messen Haydns beginnt mit einem etwa im 18. Lebensjahre geschriebenen Jugendwerke. Es ist die kleine Messe in F, für zwei Solosoprane, Chor und Streicher. Das Werk hat noch kaum die Eigenart des Meisters, der es jedoch ausdrücklich anerkannt hat. Der liturgische Text ist, wie bei Haydn durchwegs, vollständig, doch werden in den kurzen Messen im Gloria und Credo verschiedene Stellen gleichzeitig abgesungen.[3]) Bei den zwei Solostimmen scheint Haydn an sich und seinen Bruder Michael gedacht zu haben, doch hatte er zur Zeit der Komposition bereits seine Knabenstimme verloren.

Die zwei folgenden Messen schrieb Haydn schon als vorgeschrittener Dreißiger. Seine Eigenart ist bereits vollkommen ausgebildet. Diese beiden Messen unterscheiden sich von allen anderen dadurch, daß der Orgel eine solistische Rolle zugeteilt ist, daher die spätere Benennung Große und Kleine Orgelsolomesse.

---

[1]) Nachfolgender Artikel erschien zuerst in der „K. Wiener Zeitung", Abendpost vom 13. Januar 1917, und erscheint hier mit kleinen Zusätzen und den literarischen Nachweisungen weiteren Kreisen zugänglich. In bezug auf die Literatur sei ein- für allemal verwiesen auf Schnerich, „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem themat. Verzeichnis", Wien 1909; Nachträge in der Zeitschr. der internationalen Musikgesellsch. XIV S. 169 und XV S. 328. Über die neuesten Phasen des vom sogen. Cäcilianismus gegen die Klassiker geführten Kampfes vgl. besonders die Zeitschrift Schachleiters, bis 1913 „Gregorian. Rundschau", seither „Musica divina" genannt, dazu Schnerich, „Unsere Kirchenmusik und P. M. Horn", Wien 1911.

[2]) vgl. hierüber Adlers Festrede beim Musikkongreß 1909, Bericht S. 48, sowie Schnerich, „Die Frage der Reform der kathol. Kirchenmusik", Wien 1901, S. 14.

[3]) Über die kleinen textlichen Versehen vgl. mein Referat beim Musikkongreß 1909, Bericht S. 542.

Die erstere in Es zu Ehren der heiligen Jungfrau ist für die Berg- (Wallfahrts-) Kirche in Eisenstadt geschrieben, in der Haydns Gebeine heute ruhen. Das Werk ist groß angelegt und reich instrumentiert. Mendelssohn nennt die Messe zwar „skandalös lustig", ein Urteil, das schon von den Zeitgenossen nicht allgemein geteilt wurde und sich jedenfalls mehr auf die Wiedergabe bezieht. Die zweite Messe in B, zu Ehren des Gründers des Ordens der Barmherzigen Brüder, des heiligen Johann von Gott, nur mit Streicherbegleitung von kleiner Ausdehnung, ist für den Eisenstädter Konvent geschrieben. Die dortige Ordenskirche ist ein zierlicher Barockbau von kleinen Dimensionen, daher auch die Gestaltung der Messe, die ob der leichten Aufführbarkeit sich großer Beliebtheit und Verbreitung erfreut.

Es folgt die ebenfalls sehr volkstümliche Messe in G zu Ehren des Namenspatrons des hochsinnigen Fürsten Nikolaus Esterházy, genannt Sechsviertelmesse. Auch diese Messe ist mit kleinem Orchester, was sich daraus erklärt, daß die fürstliche Hofhaltung bis spät in den Herbst, also bis über das Namensfest, den 6. Dezember, im Schlosse Esterház verweilte, wo nur die kleine Schloßkapelle zur Verfügung stand. Die Musiker überkam oft Sehnsucht nach Eisenstadt, was bekanntlich in der „Abschiedssinfonie" künstlerisch dauernd zum Ausdrucke gebracht ward.

Etwas später fällt die Cäcilien-Messe C dur, wahrscheinlich für die Cäcilien-Kongregation in Wien geschrieben. Es ist die einzige „Kantatenmesse" Haydns; die drei ersten Sätze sind in thematisch selbständige Stücke unterteilt. Die Messe ist ausgedehnter als irgendeine andere Haydns. Es war eben das Fest der Tonkünstler, bei welchem die Musik mehr als sonst zur Geltung kommen sollte.

Den Schluß dieser Periode bildet die überaus volkstümlich gewordene Maria-Zeller Messe C dur. Sie entstand 1782. Haydn, der selbst großes Vertrauen zu dem berühmten Wallfahrtsorte hatte, hinterlegte hier seine tiefsten Gedanken. Der Anlage nach ist das Werk bereits auf vollster Höhe: Die liturgisch zusammengehörigen Sätze sind trotz der bedeutenden Ausdehnung großzügig einheitlich gestaltet. Im Mittelsatz des Gloria und Credo ist allerdings noch die Arie, aber ohne alle Konventionalität. Insbesondere zählt das Gratias zum Schönsten, was Haydn geschrieben hat. Das zweite Thema des Benedictus klingt bereits an die sechzehn Jahre später komponierte österreichische Volkshymne an.

Es folgt die vierzehnjährige Pause, in welcher Haydn allmählich den Höhepunkt seines Schaffens erklommen hat. Die Zeiten wurden ernster als jemals. Kriege, deren Ende Haydn nicht mehr erleben sollte, bedrohten sein geliebtes Vaterland. Andererseits erwachte der seit 1782 eingeschränkte feierliche Gottesdienst wieder in neuem und vertieftem Glanze; Mozart schrieb 1791 sein Requiem; fünf Jahre danach beginnt die zweite Periode der Messen Haydns. Die große formelle Errungenschaft der neuen Periode ist, daß die Soli nun nicht mehr als Arien gestaltet sind, sondern das Soloquartett (mehrfach auch fünf- und sechsstimmig unterteilt) in allen Kunstformen dem Chor gegenübergestellt ist. In diesem Sinne entstanden nun sechs gewaltige Hochämter.

Das Jahr 1796 brachte bereits zwei Messen. Die Veranlassung zur ersteren bot die Kanonisation des heiligen Bernhard von Offida aus dem Kapuzinerorden. Die Messe ist jedenfalls für den Wiener Konvent mit der Kaisergruft geschrieben und wird gemeiniglich „Heiligmesse" genannt, da im Sanctus der Alt das Segenlied „Heilig, Heilig" anstimmt. Die zwei ersten Sätze klingen merklich an die Maria-Zeller Messe an, gleichsam als „verbesserte Auflage", den Leonoren-Ouvertüren Nr. 2 und 3 vergleichbar.

Die letzten fünf Messen Haydns sind für das Namensfest der Fürstin Marie Esterházy, geb. Prinzessin Liechtenstein, geschrieben. In den ersten zweien kommt die Stimmung „zur Kriegszeit" zum Ausdrucke. Die erstere in C, gemeiniglich „Paukensolomesse" genannt, ist von Haydn selbst „in tempore belli" (Messe zur Kriegszeit) betitelt, gleichsam als Messe für den Bittgottesdienst. Im Agnus, welches sich als inniges Gebet gestaltet (F dur), ist die nahende Kriegsgefahr durch die Solopauke angedeutet, was Beethoven in dem entsprechenden Satze der Missa solemnis vorbildlich benützt hat. Die zweite Kriegsmesse, D moll, gemeiniglich Nelson-Messe genannt, ist unter dem Eindrucke des Sieges von Abukir 1798 geschrieben, worauf die Trompetenfanfare des Benedictus anspielt. Das sehr viel aufgeführte Werk repräsentiert den Lob- und Dankgottesdienst.[4]) Als Kuriosum sei erwähnt, daß H. Kretzschmar auch in der eben erschienenen neuesten Auflage seines „Führers durch den Konzertsaal" den langsamen Mittelsatz des Credo, der nach gewöhnlichem Urteil zum Schönsten gehört, was wir in der Kirchenmusik besitzen, „oberflächlich" nennt. Die Lesung dieses Kapitels kann zum Vergleich ganz besonders empfohlen sein — ohne Glosse.[5])

Womöglich in noch höhere Regionen dringt die im folgenden Jahre entstandene viel aufgeführte sogenannte Theresien-Messe in B, insbesondere bewundernswert ob ihrer ganz beispiellos bescheidenen Instrumentation: außer Streichern, Trompeten und Pauken nur zwei unobligate Klarinetten. Das Werk wird in Wien mit Vorliebe am Sonntage nach Theresia, zu Kirchweih aufgeführt. Die Vermutung F. Pohls, die Messe sei nach der zweiten Gemahlin des Kaisers Franz, die eine vorzügliche Sängerin war, benannt, ist leider nicht nachzuweisen und erst späteren Datums. In dieser wie in den folgenden Messen feiert die Charakterisierung der Einzelheiten des Textes die höchsten Triumphe, es sei nur auf den Beginn des Gloria der Theresien-Messe verwiesen.

Die beiden letzten Messen Haydns, beide in B, sind reicher instrumentiert, genau so wie Beethovens C-Messe, Op. 86, für die sie bis ins Einzelne vorbildlich waren. Die sogenannte Harmoniemesse ist von bedeutendem Umfange. Sie klingt vielfach an die Große Orgelmesse an, wiederum in überaus vervollkommneter Durchbildung. Das Werk ist neuerdings von G. Göhler herausgegeben. Ich nenne sie die schönste Messe nach Beethovens Missa solemnis. Die sogenannte Schöpfungsmesse ist etwas knapper. Ihren Namen hat sie davon, daß im Gloria bewußtermaßen das Thema „Der tauende Morgen" aus der „Schöpfung" zitiert erscheint. Diese beiden letzten Messen, obschon von höchstem Kunstwerte und keineswegs besonders schwierig, sind ob ihrer reichen und daher kostspieligen Instrumentation weniger verbreitet als die früheren.

[4]) Näheres vgl. meine Studie „Krieg und Kunst" Cäcilienvereinsorgan 49 S. 226.

[5]) Ebenso die betreffenden Kapitel im soeben erschienenen 4. Bd. von Griesbachers „Kirchenmusikal. Stilistik".

Die Originalpartituren der Werke Haydns weisen in der Regel den frommen Spruch auf: „In nomine Domini" nebst Angabe des Komponisten und der Jahreszahl, bisweilen auch das Tagesdatum des Beginnes der Arbeit. Am Schlusse steht entsprechend: „Laus Deo" und der Name des Heiligen, zu dessen Ehre die Messe geschrieben ist, und entsprechend das Datum der Vollendung. Und wer so eine Messe als Ganzes oder auch nur ein lebhaftes oder langsames Stück daraus in sich aufnimmt, glaubt gerne, daß diese Gedanken beim Rosenkranzbeten gesammelt wurden. Wenn aber, wie eingangs erwähnt, ein Kirchenfürst sich äußerte, daß an diesen Werken ungezählte Menschen religiöse Erhebung und Erbauung geschöpft haben, hat dieser hochsinnige Mann auch den Weg gewiesen, wie die Kunst in der Kirche aufzunehmen ist. Andererseits aber ist für den Gottesdienst das Beste, was die Menschheit und ein Volk insbesondere geleistet hat, gerade gut genug, und zu diesem Allerbesten werden stets Haydns Kirchenwerke zählen.

Es muß aber auch nachdrücklich betont sein, daß bei keinem der großen katholischen Meister jener Zeit die Kenntnis der Kirchenwerke für die Beurteilung seiner Eigenart so unerläßlich ist wie eben bei Haydn.

Die Zwölfzahl der Messen Haydns ist erst seit etwa einem Vierteljahrhunderte bestimmt und allgemein zugänglich gemacht. Früher gingen zahlreiche unechte Messen mit, während echte ausblieben. Mit der Feststellung der allein echten mußte der Gedanke naheliegen, sie zyklisch zu Gehör zu bringen. Den ersten Anlaß bot das Haydn-Jubiläum von 1909, bei welchem zwei Kirchenmusikvereine Wiens das Unternehmen wagten, beide mit schönstem Erfolge: der älteste derartige Verein, von St. Karl unter Boschetti, und der verhältnismäßig junge von St. Peter unter Rouland. Beide Vereine haben das fleißig abgeschriebene Material ihrem Archive als „Eisernen Bestand" einverleibt.[6]) Sieben Jahre später, mitten im Kriege, gleich den Zeiten, da Haydn seine schönsten Werke schuf, folgt nun in würdigster Weise der erste katholische Kirchenchor der Habsburger Monarchie, wohl der erste der Welt. Die großzügige Tat verdanken wir dem ersten Hofkapellmeister Karl Luze. Ganz neu eingeführt wurden die Messen in F und Es, bei mehreren anderen wurden Kürzungen aufgelassen und Veränderungen entfernt.

[6]) Der Katalog von Rouland ist 1908 im Druck erschienen und bietet die beste Übersicht über das meist nur handschriftlich verbreitete Kirchenmusikmaterial der klassischen und nachklassischen Zeit.



Robert Fuchs

Von **Prof. Karl Brachtel**

Einer der feinsinnigsten Wiener Komponisten, Professor Robert Fuchs, feiert am 15. Februar seinen 70. Geburtstag. Sein Name hatte schon in den siebziger Jahren in der Wiener Musikwelt einen guten Klang. Auch sein um fünf Jahre älterer Bruder J. N. Fuchs war als Hofopernkapellmeister und Direktor des Wiener Konservatoriums in weiten Kreisen bekannt.

Robert Fuchs wurde am 15. Februar 1847 zu Frauental in Steiermark geboren. Er wollte ursprünglich Lehrer werden, wandte sich aber später der Musik zu und bezog das Wiener Konservatorium, wo er 1865—1869 unter Dessoff studierte. Wien wurde seine zweite Heimat. Aus dem einstigen Zögling der musikalischen Hochschule wurde einer ihrer bedeutendsten Lehrer. 1875 wurde Fuchs Professor der Harmonielehre. Einen mächtigen Förderer fand er an Brahms, der dem jungen strebsamen Musiker nicht nur den Beethoven-Preis verschaffte, sondern ihm auch zu seiner Professur der Musiktheorie und des Kontrapunkts verhalf. Durch 37 Jahre (1875—1912) wirkte Fuchs am Wiener Konservatorium; mit großer Frische übte er seinen Beruf fast vier Jahrzehnte aus und verjüngte sich selbst mit jedem begabten Schüler. An solchen hat es ihm wahrlich nicht gefehlt. Hugo Wolf und Gustav Mahler, Kamillo Horn und Karl Lafite zählen zu ihnen, ferner Professor Schreker, Fuchs' Nachfolger an der k. k. Musikakademie, Raoul Mader, der jetzige Direktor der Wiener Volksoper, Franz Schmidt, der Schöpfer der Oper „Notre Dame", Hofkapellmeister Julius Lehnert, Zemlinsky, Dr. Stöhr und viele andere Komponisten und Dirigenten.

Die Erfolge des Tondichters Fuchs geben denen des Professors nichts nach. Wir können in ihm das Ideal eines Wiener Musikers von altem Schlag erblicken; ungemein feinfühlig und geschmackvoll als Tonkünstler, ebenso taktvoll, liebenswürdig und überaus bescheiden als Mensch.

Werfen wir nun einen Blick auf seine vielseitige tonschöpferische Tätigkeit: Fuchs ist durch seine Serenaden für Streichorchester berühmt geworden. Diese leichtere Form der Orchesterkomposition mit ihren lied- und tanzmäßigen Elementen sagte ihm besonders zu. Seine fünf Serenaden sind wahre Kabinettstücke musikalischer Kleinmalerei; in ihnen vereinigt sich in sehr glücklicher Weise die gesunde Sanges- und Tanzesfreudigkeit des Steirers mit echt wienerischer Anmut. Die Wiener Philharmoniker führten als erstes Fuchssches Werk 1872 seine G moll-Sinfonie auf; 1874 ließ dann Dessoff die erste Serenade (in D dur) folgen, durch welche Fuchs in weiten Kreisen bekannt wurde. Hans Richter, Dessoffs Nachfolger, brachte auch die anderen vier Serenaden, das Klavierkonzert B moll und eine Ouvertüre zur Aufführung. Alle genannten Werke zeichnen sich durch ungezwungene Erfindung und Melodienfrische aus; sie spiegeln die persönliche Liebenswürdigkeit ihres Schöpfers wider. In der fünften Serenade begegnet sich Fuchs in der schwungvollen Bearbeitung des „Fledermaus"-Walzers mit Johann Strauß und beweist so seine Verwandtschaft mit der älteren Wiener Tanzmusik. In der Ouvertüre zu Grillparzers Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen" ist jene wienerisch-anmutige Stimmung, die wie ein zarter Hauch auf dem schönsten Liebesdrama der deutschen Literatur liegt, von Fuchs in kongenialer Weise in Töne umgesetzt worden. Von seinen Sinfonien sei hier seine letzte in E dur hervorgehoben; das wuchtige Allegro maestoso, das sinnige Andante, das humorvolle Scherzo und das scharf rhythmisierte Finale bilden ein abgerundetes Ganzes, das Werk einer ausgeglichenen Künstlernatur.

Am eigenartigsten aber erscheint der Meister in seinen vielen kleinen Stücken, in den zahlreichen Intermezzi, Amoretten, Phantasiestücken, Kaprizzios, Sommermärchen, Herbstblättern und wie sie alle heißen mögen, seien sie nur für Klavier zwei- oder vierhändig oder für Violinie, oder Cello und Klavier geschrieben.

Namentlich wenn er zu der Jugend spricht, in den Jugendalbums, Jugendklängen, ländlichen Szenen, Miniaturen, da zeigt sich so recht die Grazie des Kleinen, gepaart mit schalkhaftem Humor. Jedes Stimmungsbildchen ist ein kleines Kunstwerk für sich. Fuchs wandelt hier in den Fußstapfen Schuberts und Schumanns, deren Geist auch andere seiner Kompositionen atmen. Fuchs wählt wie Schumann bei diesen kleinen Stücken zumeist deutsche Überschriften, sowohl für den Titel als auch zur Bezeichnung des Zeitmaßes; es ist zugleich die zierlichste und feinste Programmusik; lauter in zarten Aquarellfarben gemalte Bildchen, und in jedem einzelnen offenbart sich ein vornehmer Geschmack.

Zahlreich sind auch seine Kammermusikwerke. Seine sechs Violinsonaten, welche ganz verschiedenen Zeiten angehören, zeigen alle Entwicklungsstufen des Tondichters. So verschieden auch der Aufbau und der Gedankengang, die Harmonisierung und die Rhythmik in ihnen sein mögen, immer bleibt Fuchs den Gesetzen der musikalischen Schönheit treu, niemals verliert er sich in Formlosigkeit oder in einem Schwelgen in Mißklängen. Von seinen beiden Klavierquartetten ist das erste Op. 15 (G moll) gekennzeichnet durch eine fast Schubertische Melodienfreudigkeit und erfreut sich in Liebhaberkreisen einer großen Verbreitung; das ernste H moll-Quartett Op. 75 zeigt dagegen Brahmsschen Einschlag. Hingewiesen sei noch auf die drei Streichquartette, mehrere Klavier- und Streichtrios, auf Sonaten für Viola, Violoncello und sogar für Kontrabaß und auf eine eigenartige Harfenphantasie; besondere Beachtung verdienen seine zahlreichen Klavierkompositionen (Präludien, Fugen, Sonaten, Phantasiestücke und vieles andere).

Es ist namentlich für Dilettanten eine lohnende und dankbare Aufgabe, sich mit Fuchs zu beschäftigen; seine Musik bietet keine allzugroßen technischen Schwierigkeiten und wirkt ungemein geschmackbildend.

Fuchs ist auch ein Meister in der Chorkomposition, namentlich seine Frauenchöre sind von bedeutender Klangschönheit, so etwa die reizende Vertonung der Linggschen Ballade „Elfen und Zwerge" oder der schlichten Rückertschen Gedichte „Winterlied", „Die Narzissen" „Grasemückchen". Besonders intime Wirkungen erzielt Fuchs dann, wenn er zu den Frauenstimmen noch begleitende Streichinstrumente treten läßt („Die Lerchen" von Hamerling, „Die Spielleute" von Eichendorff). Auch einige Lieder des Meisters sind reich an Anmut und Grazie.

Fuchs hat auch zwei Spielopern geschrieben, die allerdings mehr lyrisch als dramatisch sind, aber auch zahlreiche gefällige und ansprechende Solopartien enthalten. „Die Königsbraut" (Erstaufführung 1889 an der Wiener Hofoper) behandelt den Elfriedenstoff; der Text stammt vom Librettisten des Johann Straußschen „Zigeunerbaron", Schnitzer. „Die Teufelsglocke" wurde 1893 in Leipzig aufgeführt.

Die Werke unseres Tondichters sind bei verschiedenen Verlegern erschienen; die früheren bei Kistner (Leipzig) und Simrock (Berlin), die späteren bei Adolf Robitschek in Wien. Leider sind die meisten Werke des anspruchslosen Meisters, der nicht gern von sich reden macht, unverdienterweise viel zu wenig bekannt . . .

Zu seinem 60. Geburtstage hieß es in der „Neuen Freien Presse": „Fuchs vertritt eine Kunst, die in unseren Tagen auszusterben droht: die Kunst der Anmut, der Natürlichkeit, des Intimen, des Gemütvollen. Daß es eine solche Kunst gibt und daß sie nicht bloß etwas Liebenswertes und Wohltuendes, sondern auch etwas Notwendiges ist, daran möchte man gerade die ewig Tragischen und Tiefsinnigen, die Monumentalen und Zerrissenen eindringlich mahnen, man möchte es ihnen ins Gedächtnis zurückrufen, daß neben den Sinfonien die Serenaden stehen!"

Unsere Zeit ist arm an anmutiger, melodienreicher Musik; daher lernt man das vorhandene Gut immer mehr schätzen, je weniger Erfreuliches hervorgebracht wird. Daher können und wollen wir auch hoffen, daß eine spätere Zeit auf Robert Fuchs zurückkommen wird. Es wäre aber schön, wenn er es noch erlebte!



„Eine florentinische Tragödie"

Oper in einem Aufzuge Dichtung von Oskar Wilde
Deutsche Übertragung von Max Meyerfeld
Musik von Alexander v. Zemlinsky
Uraufführung im Stuttgarter Hoftheater

Besprochen von **Oskar Schröter**

Bundesbrüderliches Zusammentreffen gab dem ersten Erscheinen von zwei neuen musikdramatischen Werken auf unserer Hofbühne außer der künstlerischen auch noch eine gewisse „mitteleuropäische" Bedeutung. Zwei österreichische Tondichter fanden für die Darstellung ihrer Werke auf einer reichsdeutschen Hofbühne die besten künstlerischen Kräfte und Mittel. Die Wirkung ihrer von hochstehender Kunstkultur zeugenden Werke wurde von deutschen Kennern und Kunstfreunden und von den Vertretern bulgarischer Kunst, die zur Anbahnung eines lebhafteren bundesbrüderlichen Austausches von Kunstgütern zu uns gekommen sind, mit Beifallsehren anerkannt. So werden auch in der Kunst große nationale Umgruppierungen neue Entwicklungen und höhere Werte schaffen, die wir als Siegespreise aus dem großen Völkerringen gewinnen werden.

Beide Tondichter, die hier zu Worte kamen, Julius Bittner mit seinem einaktigen deutschen Singspiel „Das höllisch Gold" und Alexander v. Zemlinsky mit seiner „Florentinischen Tragödie" sind, trotz aller Reife ihrer künstlerischen Gestaltungskraft, noch Suchende auf dem Wege zu einem neuen, musikdramatischen Stile. Ihre Wege liegen nicht nahe beieinander. Es scheint fast, als ob sie sich in entgegengesetzter Richtung bewegten, Bittner in seinem Singspiel, das schon in Darmstadt seine Feuertaufe erhielt und erfolgreich bestand, etwas rückwärts geruhig an bewährte Ausdrucksformen anknüpfend, Zemlinsky erregter vorwärtsdrängend zum Überholen des schon am weitesten in musikalisches Neuland vorgedrungenen Richard Strauß. Und doch ist für beide das Ziel die Vertiefung und Verfeinerung des musikalischen Ausdrucks starker seelischer und dramatischer Entwicklungen und Empfindungen. Zemlinsky hat sich in seinem stürmischen Vorschritt und in der Wahl der textlichen Unterlage für sein Werk diesmal wohl allzu weit abseits von dem künstlerischen Bedürfnis unserer kriegsdurchtobten Zeit gestellt. Wir haben der Erschütterungen, des Schreckens und Grauens genug in diesen Tagen. Der jähe seelische Zusammenbruch und der grell auflodernde Blutrausch der florentinischen Nacht, die Wilde in seiner Tragödie dunkel schimmernd aufsteigen läßt, quälen nur und sättigen nicht die nach Erhebung und Befreiung aus dem Dunkel des Zeitgeschehens hungernden Menschen. Und auch für Zeiten, die mehr des Aufwühlenden in der Kunst als Gegengewicht für erschlaffende Gleichmäßigkeit des Alltags bedürfen, muß der innere Wert der Dichtung von Wilde angezweifelt werden. Die Zeit der Renaissance, in die Wilde das Geschehen seiner Tragödie verlegt, ist von stärkerer Wucht des Empfin-

dens und Handelns erfüllt, als sie den im Kunstwerk wiedergeborenen Gestalten, dem schleichend zur Rache am Schänder seiner Ehre schreitenden Simone, dem stumpf ausweichenden Ehebrecher Guido Bardi und der im Blutrausch vom soeben gemordeten Geliebten zum eben noch tödlich gehaßten Ehemann zurückschwankenden Bianca gegeben ist. Die innere Leere und Kraftlosigkeit der Dichtung kann der glänzende, blendende artistische Aufbau des Dramas und die klangsprühende dichterische Sprache nicht verdecken.

Und auch die sinfonisch reiche, farbig glühende musikalische Sprache von Zemlinsky vermochte das nicht. Der Eindruck artistischen Raffinements, der von der Dichtung ausgeht, ist durch die üppige Farbenpracht der Musik, der die kraftvoll stützende Zeichnung mit starken eigenständigen führenden musikalischen Gedanken fehlt, nur noch verstärkt. Das geistreiche Spielen mit großen, neuen Problemen der musikalischen Ausdruckstechnik, die stärkere schöpferische Geister kühn, aber nicht mit in der Luft schwebender Willkür aufstellten und zu lösen versuchten, das ausschweifende Prunken mit einer höchst gesteigerten Virtuosität in der Behandlung des Orchesters können nur zu einer kühlen Bewunderung und Anerkennung des technischen Könnens führen. Diese hat Zemlinsky bei der Uraufführung seines Werkes gefunden. Mehr nicht. Der Kenner konnte vielleicht einen stärkeren Ausdruck dieser Anerkennung im Beifall des Publikums erwarten und wünschen.

Die unter der Leitung von Max v. Schillings stimmungsstark gestaltete Aufführung war getragen von dem hochreichenden und klar und sicher ausdeutenden Können des Leiters, der drei Darsteller, Felix Fleischer (Simone), Helene Wildbrunn (Bianca) und Rudolf Ritter (Guido Bardi) und des Orchesters.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Anfang Februar

Was ich letzthin über die zeitgenössische Produktion schrieb, bestätigte wieder eine Sinfonia giocosa von Max Trapp, die Max Fiedler in seinem zweiten Konzerte aufführte. Giocos war da nichts, das Ganze vielmehr unreif; Wollen und Können des Komponisten in steter Differenz. Ich für meinen Teil habe da schon genug, wenn solch ein „Neutöner" in der Sonatenform schreibt und dabei ein Hauptthema in D und das andere in Des laufen läßt, also zeigt, daß ihm über die harmonische Logik kein Licht aufgegangen ist. Dazu braucht der Komponist für seine gequälten Einfälle das übliche Monstreorchester, für das er zudem noch hart instrumentiert: Pikkolflöte, Englisch Horn, Baßklarinette, Hörner zu vieren, Baßtuba, Kontrafagott, Celesta, Glockenspiel, Triangel, kleine Trommel, Becken, Pauken zu vieren — na, an ganz und gar nicht giocosem Spektakel fehlte es keineswegs. Weshalb führte nun der Konzertgeber nicht lieber seine eigene Sinfonie oder eine seines großen Lehrers Carl Reinecke auf? Das hätten wir ihm anders gedankt. Seine Großtat war die seltene und schwierige Ouvertüre „Zur Namensfeier" von Beethoven, mit der dieser Händel, dem von ihm zu höchst verehrten Komponisten, ein Denkmal setzen wollte. So entwarf er das Fugenthema im Händelschen Stile (Schindler), so ließ er auch im ersten Teile an den Trompetenstellen den Händelschen Oratorienstil anklingen. Das Werk, das erst quasi nachträglich Gelegenheitswerk wurde, entstand während der Komposition der Missa Solemnis. Diese ist mit Op. 123 signiert, die Ouvertüre mit Op. 124 und die neunte Sinfonie mit Op. 125! Anders ist der sogen. „letzte Beethoven" mit keinem Orchesterwerke vertreten. Der große Klassiker braucht da zum Ausdrucke seiner erhabenen Ideen nur einen Extraaufwand von zwei Hörnern, was sich Herr Trapp und seinesgleichen merken möge. Nach der Ouvertüre sang Birgit Engell von der Königl. Oper die bekannte Arie aus Mozarts „Re Pastore". Die Stimme war für diesen Gesangsstil zu wuchtig und zu wenig flüssig; dazu würde Mozart wohl schwerlich eine dünne Solovioline als obligates Instrument gesetzt haben. Wie glänzend figurierte dagegen Klara Musil aus Wien auf diesem Gebiete! Diese Koloratursängerin ist eine Vertreterin ihres Faches, wie sie im Buche steht. Ihre staunenswerte Virtuosität bewies, daß die alte spezifische Gesangskunst doch noch nicht ausgestorben ist. Und wie verstanden die alten Meister für solche Stimmen zu schreiben! Wie anregend, wieder einmal etwas von dieser älteren Literatur zu hören! Wir hatten da eine Arie aus Isouards Oper „Das Lotterielos", die Bravourvariationen des Komponisten des „Postillons von Lonjumeau" über das alte Lied „Ah, vous dirais-je, Maman", das schon Mozart für Klavier variierte, den Schattentanz aus Meyerbeers Oper „Dinorah" und dann das neuere Stück Ophelias Wahnsinnsarie aus Thomas' „Hamlet". Der Erfolg der Sängerin war ganz außerordentlich. C. M. Artz dirigierte ihr das Orchester. Als dessen Solonummern hatte er zwei hier ebenfalls selten gehörte Werke gewählt: Mendelssohns Ouvertüre zu „Ruy Blas" und Schuberts fünfte Sinfonie (B dur). Darin war eine Stelle im Andante schon echt schubertsch, auch dessen Längen; alles übrige mozartisierte, mit gelegentlichen Anklängen an den jungen Beethoven. Ich glaube kaum, daß sich das Werk im Konzertsaale behaupten wird. Der genannte Dirigent gab sodann auch sein drittes eigenes Konzert. Da hatte er das große Verdienst, Gades „Nachklänge aus Ossian" wiederaufleben zu lassen. Das schöne Werk entzückte allgemein und machte selbst die Opposition der Radikalen verstummen. Möchte es doch öfter wieder gehört werden! Als Sinfonie war Tschaikowskys pathetische zu hören. Die ungenierte Anleihe, die der russische Meister in ihrem dritten Satze beim Marsche von Raffs „Lenore" machte, entrüstete einige neben mir sitzende Herren. Nicht mit Unrecht. Wenn ich Dirigent wäre, würde ich diesen so ziemlich gestohlenen Satz streichen und so dem russischen Adler die fremden, deutschen Federn ausrupfen. Sonst gehöre ich keineswegs zu den Chauvinisten. Das Programm stellte eine Art nordischer Allianz dar, denn als Mittelnummer spielte der Nordländer Birger Hammer Sindings Klavierkonzert in Des dur. Trotz des ungeheuren Lärms, den da das Orchester zu vollführen hat, drang der Pianist durch: höchster Triumph der modernen Klavierakrobatik. Die musikalische Schönheit sitzt freilich wo anders. So z. B. in des nordischen Meisters Börresen Violinkonzert, das Thornberg im siebenten Philharmonischen Konzerte unter Artur Nikisch spielte. Das war noch Musik. Im achten hörte man Georg Schumanns Orchesterwerk „Im Ringen nach dem Ideal". Liszt pflegte solche tüchtigen Arbeiten als „gute Musik" zu charakterisieren. Das stimmt für alle Kompositionen von Georg Schumann, der zwar noch in der alten Leipziger Schule groß wurde, aber doch nicht den Schatten seines großen Lehrers Carl Reinecke erreichte. Der Triumph aller Sinfoniekonzerte war jedenfalls das von Ferdinand Löwe aus Wien. Darin kam als Hauptwerk Bruckners romantische Sinfonie in einer Vollendung und Kongenialität zur Ausführung, wie sie hier noch nicht erlebt wurde. Die drei Aufführungen, die das Werk bereits in unserer Saison hatte, blieben gegen jene weit zurück. Eingangs huldigte man einem anderen, älteren Wiener, da der gerade am Konzerttage, am 27. Januar, Geburtstag hatte: Mozart. Es wurde seine seltene Idomeneus-Ouvertüre gespielt und das Incarnatus aus seiner C moll-Messe gesungen. Das gelang Käte Neugebauer-Ravoths schöner, großer Sopranstimme prächtig. Die Sängerin vermochte auch drei Orchesterliedern von Jos.

Marx zu einem freundlichen Erfolge zu verhelfen. Wagners Meistersingervorspiel, bei uns bis zum Überdrusse gespielt, aber doch unter Löwe wieder gern gehört, schloß das außerordentliche Konzert ab.

In der Kammermusik zog der zweite Abend Hjalmar v. Damecks das meiste Interesse an sich. Dieser tief veranlagte Geiger und Musiker ließ mit seinen Getreuen zuerst wieder einige alte Herren zu Worte kommen, kurz und bündig, aber doch eindrucksvoll. Es waren die drei berühmten S der vorbachschen Epoche, die da durch 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Kontrabaß zu uns sprachen: Schütz, Schein und Scheidt. Die Generalbaßstimme hatte der in allen Sätteln feste Konzertgeber selber bearbeitet oder eingezogen. So interessierten die kurzen Fragmente allgemein. Noch mehr freilich C. M. v. Webers Klarinettenquintett (B dur Op. 34). Das kannte niemand. Es zeigt die Physiognomie des Komponisten in jeder Passage und jeder Melodie. Sein Lieblingsinstrument dominiert, so, daß das Werk als Konzertstück dafür gelten könnte. Carl Eßberger aus der Königl. Kapelle blies es ausgezeichnet und mit ersichtlicher Liebe. Da war denn der Erfolg dieser alten Neuheit so groß, daß man Wünsche nach einer späteren Wiederholung vernahm. Als dritte Programmnummer erschien Schuberts sechssätziges Oktett in F dur Op. 166, in dem der Genannte Klarinette, Paul Rembt Horn und Adolf Gütter Fagott bliesen, ebenfalls Mitglieder der Königl. Kapelle. Die Ausführung dieser Werke war so gediegen, wie man es bei dieser bestens eingespielten Genossenschaft nun allgemach gewohnt geworden ist; der Besuch der Veranstaltung trotz des Sonntags, an dem sie stattfand, äußerst rege. Rühmlichst zu erwähnen wäre ferner der zweite Trioabend von Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert. Hier war G. Schumanns eigene Sonate für Klavier und Violine in D moll Op. 55 das immerhin fesselnde Hauptwerk, das inmitten von Klaviertrios von Brahms und Beethoven stand. Schumann wirkte auch als Pianist in der siebenten Kammermusik des Lessingmuseum mit, die das Quartett der Frau Steiner-Rothstein dem heimischen Akademiemitgliede E. E. Taubert gewidmet hatte. Von dessen Werken wurden ein Streich- und ein Klavierquartett sowie Lieder dargeboten und damit dem alten Meister ein besonderer Ehrenabend bereitet.

Viel musikalisches Leben flutete wieder in den Kirchen. Der Berliner Volkschor gab mit dem Blüthnerschen Orchester und den nötigen Gesangssolisten Mozarts Requiem, Brahms' Rhapsodie und Schicksalslied, welche Werke der vortreffliche Max Eschke bestens zur Geltung brachte. Bei der ausgebrochenen Kohlennot war die Garnisonkirche nicht geheizt, aber das Publikum hielt sie dennoch dicht besetzt. Ebendort feierte der Pfannschmidtsche Chor mit Mendelssohns „Elias" sein 25 jähriges Jubiläum und brachte das alte Meisterwerk trotz seines Kriegszustandes ebenfalls gut heraus. Dagegen verlief eine Aufführung von Händels „Messias", die Traugott Ochs in dieser Kirche mit einem ad hoc zusammengetrommelten Kriegschore veranstaltete, weniger glücklich. Ob sie überhaupt nötig war, steht dahin. Von den geistlichen Organistenkonzerten hebe ich eines von Leopold Behrends heraus, seines bemerkenswerten Programmes wegen. Der in unserm Blatte schon öfter gerühmte feinsinnige Organist begann es mit Tokkaten Pachelbels, worauf die Violinistin Clara Waege zwei Sätze einer Sonate von Veracini vortrug. Dann blies der Königl. Kammermusiker Gottfried Schreiber eines der seltenen Oboenkonzerte von Händel und weiterhin noch eine Romanze für Altoboe von einem neueren Komponisten F. Strauß und ein altes Pastorale aus der Christmette eines Augustinerklosters, was alles höchst interessierte. Unter den dazwischen gelegten Gesangsnummern der Frau Mara Horn-Behrends fielen zwei geistliche Lieder des in Leipzig verstorbenen Lisztgetreuen Alexander Winterberger auf. Die sollten weit mehr beachtet werden, als geschieht. Außerhalb der Kirche war das Chorkonzert großen Stiles in der Philharmonie vertreten. Da führte Siegfried Ochs mit seinem Philharmonischen Chore Robert Schumanns trotz aller gegenteiligen Versicherungen eines hiesigen Lokalblattes unverblaßtes, musikalisch labendes „Paradies und die Peri" auf. Leider wurde es durch die unverständige Voranstellung eines von W. Berger nachgelassenen Sonnenhymnus geschädigt, der die beste Zeit und Kraft der Hörer vorwegnahm. Konzerte von über zwei Stunden Länge bleiben stets vom Übel. Die Aufführung war chorisch ausgezeichnet und wie gewöhnlich mit Raffinement ausgearbeitet. Orchestral stand sie zurück, wenn auch immerhin auf anständiger Stufe. Vieles machen ja unsere routinierten Philharmoniker auch ohne, ja selbst trotz des Dirigenten gut.

Die Solistenkonzerte wurden wieder von den Liederabenden überwuchert. Unter den sechs Konzerten, die z. B. am 23. Januar stattfanden, betrugen sie die Hälfte; zwei waren Klavierabende, eins ein Sinfoniekonzert der Philharmoniker. Unum ex multis, denn so ähnlich geht's jetzt immer. Im ganzen sind sie aber doch wenigstens auf dem Wege der „Sanierung", indem erstens ihre Programme an Einseitigkeit verlieren und sie selber insofern an Eintönigkeit, als die Gesangsgrößen öfter und öfter mit Instrumentalkünstlern alternieren. Durch solche „gemischten" Abende taten sich z. B. wieder Artur und Terese Schnabel hervor, die einen Schumannabend gaben, ferner Marga Burlin und Rich. Burmeister, Anneliese Bremer und der Pianist Georg Grünberg u. a. m. Unter den vorgetragenen Liedern fielen diejenigen von Cornelius und Liszt mehrfach auf. Cornelius stand auch auf dem Programme von Birgit Engell. Diese führte ferner den sehr begabten Arthur Rother mit zwei noch handschriftlichen Liedern ein, der an der Königl. Oper in Wiesbaden als Kapellmeister wirkt. Hertha Stoltzenberg vom Deutschen Opernhause sang u. a. solche von Ignaz Waghalter, dessen neue Oper „Jugend" vor der Türe steht. Ilona K. Durigo aber führte den Schweizer Othmar Schoeck als Liederkomponisten ein, während Helene Schütz nur moderne Lieder sang, darunter solche bisher ganz unbekannter Komponisten. Wer wird sich nun der immer unbekannter werdenden Älteren annehmen? Von Rubinsteins Liedern z. B. sind mindestens ein Dutzend von unvergänglichem Werte, und Carl Reinecke ist überhaupt ein klassischer Ver-

treter des Gebietes. Raff, Rheinberger, Rüfer, Reinthaler — um nur so ein paar weitere namhafte R herauszugreifen — haben hier neben vielen andern auch manches produziert, was der Vergessenheit nicht anheimfallen sollte. In allen den vielen Lieder- und Gesangsabenden stand nun aber der Wiener Hofoperntenorist Alfred Piccaver als Sensation da. Er sang mit dem Philharmonischen Orchester zum Besten der Kriegshilfe des Vereines „Berliner Presse“. Der Sänger scheint ebenfalls heimisch zu sein im „bel paese, che il mare circonda e l'Apennin parte“ (Dante), wird aber aus politischen Gründen als — Spanier herumgesprochen. Jedenfalls feierte er seinen Triumph mit italienisch gesungenen Arien italienischer Komponisten. Das deutsche Lied sollte er aber ungeschoren lassen; einmal aus stilistischen Gründen und dann, weil er das Deutsche nicht so meistert, wie es für den öffentlichen Gebrauch nötig ist. Im übrigen ist er ein glänzender Materialsänger wie Slezak, Knote u. a. Zwischen seinen Vorträgen erfreute die junge Eva Bernstein durch einen außerordentlich gelungenen Vortrag des Bruchschen G moll-Violinkonzertes.

Damit wäre ich wieder bei der reinen Instrumentalmusik angekommen. Von ihren Vertretern waren aber fast nur Pianisten und Pianistinnen da. Darunter hatten natürlich Eugen d'Albert und Emil Sauer den größten Zulauf. Doch brauche ich mich über so konstante Größen kaum noch zu äußern. Sehr anziehend, namentlich durch den Schliff und die Sauberkeit seines Spieles sowie durch die Gesundheit seiner Auffassung war wieder James Simon. Er trug Schubert, Busoni und Brahms vor, wozwischen er zweimal durch den Baritonisten Wilhelm Guttmann eigene Lieder singen ließ. Auch diese wiesen ihn als vornehmen Musiker aus. Pianistenkonzerte in großer Aufmachung, d. h. mit Orchester sind jetzt selten geworden. Ein solches gab die Amerikanerin Marjorie Murphey, aber ihre Leistungen steckten noch zu sehr im Konservatoriumsniveau, um Berechtigung für die Berliner Öffentlichkeit zu haben. An Beethovens Op. 15 und Liszts Ungarischer Fantasie blieb da zwar freilich nichts hängen, aber um Hugo Kauns musikalisch wie pianistisch wertvolles Es moll-Konzert war es schade. Es verdient, durch einen reiferen Vortrag in das rechte Licht gesetzt zu werden. Möge ihm ein solcher bald einmal wieder zuteil werden!

Aus Hannover

Von L. Wuthmann Ende Januar

Die beiden letzten Abonnementskonzerte des Kgl. Orchesters standen unter Leitung des zweiten Kapellmeisters unserer Oper, Herrn Karl Leonhardt. Zum dritten Konzert, das am 14. Dezember stattfand, hatte Herr L. ein wundervoll einheitliches Programm aufgestellt, das Gluck, Bach und Brahms zu Worte kommen ließ. Von Gluck die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ und daran anschließend zwei Arien aus „Orpheus“, von der Berliner Altistin Emmi Leisner mit großem, edlem Ton gesungen, sodann Bachs D dur-Suite mit der bekannten „Air“, darauf Brahms-Lieder (Emmi Leisner) und zum Schluß dessen köstliche E moll-Sinfonie. Leonhardt ist ein gewandter, temperamentvoller Orchesterleiter, der seinen Tonkörper fest in der Hand hat und den Inhalt äußerst klar darzulegen versteht. — Das vierte Abonnementskonzert zeichnete sich durch ein ebenso gewichtiges wie einfaches Programm aus, Mendelssohns blühend schöne „Hebriden“-Ouvertüre, Brahms' Violinkonzert und Beethovens „Eroika“! Die Solostimme in Brahms' Konzert spielte Karl Flesch mit unendlicher Innigkeit, fortreißender Verve und Größe der Auffassung, während das Orchester hier wie in den beiden genannten anderen Werken unter Leonhardt mustergültige Straffheit im Zusammenspiel entwickelte.

In der Kgl. Oper herrscht ziemliche Ruhe. Der Spielplan bringt aber rege Abwechslung und enthält neben kräftiger Betonung der besten deutschen Werke doch auch die besseren ausländischen wie „Carmen“, „Barbier von Sevilla“, „Aida“, „Troubadour“, „Hoffmanns Erzählungen“ u. a. Erwähnenswert ist eine Art Jubiläumsaufführung des „Fliegenden Holländers“, der damit zum 150. Male seit Eröffnung des neuen Hauses (1852) gegeben wurde. Da die 100. Aufführung erst vor 11 Jahren stattfand (Frühjahr 1906), so kann man daraus ersehen, wie selten das schöne Werk in früheren Jahrzehnten hier aufgeführt wurde. In der in Rede stehenden Aufführung sangen unsere ersten Kräfte die Hauptrollen: Max Kraus (Holländer), Kurt Taucher (Erik), Rabot (Daland), Fräul. Kappel (Senta) — herrliche, gesanglich und darstellerisch unvergleichlich schöne Leistungen! Max Kraus, ein äußerst fähiger Baritonist, verläßt uns leider mit Ablauf dieser Spielzeit wieder, und wir erleben nun innerhalb 5 Jahren zum zweiten Male das eigenartige Schauspiel, daß der bisherige Heldenbariton M. Kronen wieder rückengagiert wird. Da Kronen, ein äußerst vielseitiger Künstler, in den größten, dicksten Heldenpartien und dramatischen Rollen ebenso trefflich ist wie in der heitersten Spielrolle (Ambrosio in „Drei Pintos“), so ist der Tausch nicht so sehr zu bedauern, wenn auch die edlere Gesangsart zweifellos bei Herrn Kraus zu finden ist.

Rundschau

Oper

Ende Dezember

Halle a. S. Unsere Oper begann die Spielzeit mit einer sehr achtenswerten Aufführung von Wagners „Siegfried“. Direktor Sachse als szenischer und Kapellmeister Braun als musikalischer Leiter legten das Hauptgewicht, wie erneut zu bemerken war, auf ebenso liebevolle wie sorgfältige Durcharbeitung. Mit dem zweiten Aufzuge bot die Regie ein ganz neues, stimmungsvolles Bühnenbild. Als Brünnhilde stellte sich Meta Touchy, eine junge Sängerin mit vorteilhafter Erscheinung und bedeutendem Stimmvermögen, vor. Mit einer Neueinstudierung des „Wildschütz“ führte sich Kapellmeister Karl Nöhren als eine speziell für die Operndirektion glänzend begabte musikalische Persönlichkeit äußerst günstig ein. Die Früchte seiner Arbeit stechen am auffallendsten beim Chore hervor. Unser bisheriger seriöser Baß Emil Fischer

geht zum Buffofach über, für das er, wie sein Baculus erkennen ließ, zweifelsohne starke Begabung besitzt. Von neuen Gesangskräften traten hier der lyrische Bariton Otto Semper und der lyrische Tenor Adolf Harlacher mit Erfolg hervor. Eine Neueinstudierung von „Fidelio" endlich gab dem dritten Kapellmeister Gelegenheit sich vorzustellen. Oskar v. Pander (dies sein Name) dokumentierte sich als ein Dirigent von musikalischer Wohlanständigkeit und maßvoller Auffassung. Ein starkes persönliches Empfinden trat nur bescheiden hervor. Als Wagner-Dirigent („Tristan und Isolde") taute Pander erst so recht auf. Mit lebhaftem Interesse sah man der „Don Juan"-Aufführung von Dir. Sachse entgegen, weil sie die alten, mit dieser Oper gegebenen Probleme neu lösen wollte. Textlich hielt man sich an Rochlitz, und in der Szenenfolge wich man ebenfalls von dem Althergebrachten nicht ab. Die Herübernahme der stilvollen Secco-Rezitative von Levi hingegen kann nur gutgeheißen werden; und ebenso eine szenische Neuerung für das Finale des ersten Aktes. Diese Szene erschien zu einem abendlichen Gartenfest umgestaltet, wobei auch die von Mozart verlangten drei kleinen Orchester hörbar und sichtbar zur Geltung kamen. Eine entschieden glückliche Idee, die auch in Charlottenburg viel Anklang gefunden haben soll. Die Aufführung unter Brauns Leitung hielt die Würde des Werkes hoch. Von den Solisten trafen Dina Mahlendorff (Elvira), Otto Semper (Don Juan), Anna Enghardt (Zerline), Adolf Harlacher (Ottavio) den Mozartschen Gesangsstil am besten. Betty Schubert, die gastweise die Anna sang, eignete sich mit ihrem schwerfließenden, massiv klingenden Sopran wenig für den Belcanto. Ihre Isolde hingegen war eine glänzende Leistung. Als erste Neuheit bescherte uns die Direktion E. W. Korngolds „Ring des Polykrates" und „Violanta". Eine erstaunlich starke Begabung und eine ganz merkwürdige seelische Frühreife spricht aus diesen beiden Einaktern. Der heitere Stoff des „Ring" mußte Korngold naturgemäß näherliegen als die erotische Schwüle in „Violanta". Wir halten den „Ring" für das wertvollere Werk; an Selbständigkeit des Ausdrucks fehlt es beiden Opern noch. Dir. Sachse als szenischer und Kapellmeister Braun als musikalischer Leiter sowie die Solisten (voran Dina Mahlendorff als Laura, Meta Touchy als Violanta, Fritz Kerzmann als Simone, Adolf Harlacher als Arndt und Herzog) hatten alles darangesetzt, um die schwierigen Werke glänzend herauszubringen. Die Aufnahme war eine freundliche, vier Aufführungen sind zustande gekommen. An weiteren Werken wurden „Rigoletto", „Lohengrin" und „Carmen" neueinstudiert, und schließlich holte die Direktion die hier unbekannte Oper „Die beiden Schützen" von Lortzing, ein Werk voll heiterer Laune und reizvoll-charakteristischer Musik, hervor. Als Neuheiten stehen noch bevor: „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Graener und „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß (in der neuen Fassung).

Paul Klanert

Kreuz und Quer

Kiel. Willy v. Möllendorf und Ludwig Neubeck haben eine dreiaktige Oper „Renata" vollendet, die das tragische Schicksal eines modernen Komponisten behandelt.

Leipzig. Das Stadttheater hat die Uraufführung von Hugo Kauns dreiaktiger Oper „Sappho" erworben.

— Die von Dr. R. Strauß begründete und bis zum 32. Band von ihm herausgegebene Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen „Die Musik" ist, nach Übergang an den Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung in Leipzig, zunächst um einen Doppelband: „Die moderne Kunst und Richard Strauß" von Prof. Dr. Bie, erweitert worden. Auch zur Kriegszeit wird die Sammlung von dem neuen Herausgeber Prof. Dr. Arthur Seidl nunmehr fortgeführt werden. Es sollen in zwangloser Folge neu erscheinen: „Johann Sebastian Bach" von Fritz Volbach, „Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams" von Max Steinitzer u. a.

Mannheim. Das Eröffnungskonzert des Instituts für höheres Klavierspiel (und Seminars zur Ausbildung von Klavierlehrern) unter Leitung von Direktor Friedrich Häckel war von großem Erfolge begleitet.

München. Der Bassist Alfred Stephani aus Darmstadt gab hier mit H. Zilcher am Klavier einen erfolgreichen Liederabend.

Wien. Musikdirektor Otto Müller feierte am 10. Januar im Kreise seiner Schüler und Freunde sein 80. Wiegenfest. 1837 in Augsburg geboren, studierte er in München an der Universität und am Konservatorium, wo Jul. Maier und Herzog seine Lehrer waren. Nach längerer Wanderzeit kam er nach Wien, wo er als geschätzter Musikpädagoge, Chordirigent und Komponist wirkt. Er hat sich vornehmlich der Kirchenmusik zugewendet und auf diesem Gebiete zahlreiche Werke geschaffen, darunter ein achtstimmiges Te Deum a cappella, ein Canticum Zachariae, eine Anzahl Messen, die im Spielplane der kaiserlichen Hofkapelle und des Stephanerchores sind.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 8

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 22. Febr. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Über den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen

Von **Otto Victor Maeckel**

Es ist wohl nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß es keinen Komponisten gibt oder gegeben hat, dessen Werke eine so weitgehende Verbreitung gefunden und eine so allgemeine Beliebtheit und Wertschätzung erlangt haben wie Friedrich Chopin. Wo Klavier gespielt wird, im Schlosse oder in der Hütte, sind seine Kompositionen vertreten, und gäbe es dort nichts von Beethoven, Mozart oder Schumann, man fände sicherlich einen Walzer oder ein Nokturno von Chopin. Auf dieser Tatsache beruht ja auch nicht zuletzt die Wertschätzung des polnischen Komponisten, hat er es doch wie kein anderer verstanden, dem musikalischen Anspruch und Bedürfnis eines jeden zu genügen; der naivste Zuhörer wird ebenso wie der anspruchsvollste musikalische Feinschmecker bei Chopin auf seine Kosten kommen. Hieran hat auch der Krieg nichts ändern können, der doch mit seinem Schlachtenlärm und seinen Aufregungen in so krassem Gegensatz steht zu der zarten Lyrik der Chopinschen Muse. Im Gegenteil: mag es auf der Kontrastwirkung beruhen oder dem Bedürfnis nach Beruhigung und nach Tröstung entspringen, man kann die Beobachtung machen, daß Chopin jetzt lieber gehört wird denn je; und wenn ich z. B. einen unserer Feldgrauen frage, was ich ihm vorspielen soll, so bekomme ich in der Regel die Antwort: „Etwas von Chopin!" Das gute Verhältnis, in dem unsere Politik zu den Polen steht, drückt sich beim einzelnen demjenigen gegenüber aus, der von seinen Landsleuten bei uns die größte Berühmtheit erlangt hat.

Chopins Popularität hat aber in Anbetracht dessen, daß seine Kompositonen sozusagen unter aller Händen sind, auch eine schlimme Folge gezeitigt: man bekommt oft — und nicht nur von Dilettanten — etwas zu hören, was mit den Tonbildern, die dem Komponisten vorgeschwebt haben, nur noch den Namen gemeinsam hat; die Töne schlagen wohl an das Ohr, aber von dem Geiste, aus dem sie geboren sind, spüren wir nichts. „Der Vortrag macht des Meisters Glück!" kann man bei Chopin mehr als bei anderen sagen. Die Werke der Klassiker werden bei technisch einwandfreiem Vortrag unter Beobachtung der gegebenen Vortragsbezeichnungen dem Hörer immerhin so weit übermittelt werden können, daß er wenigstens eine ungefähr zutreffende Vorstellung von ihrem ideellen Gehalt bekommt — eine objektiv richtig ausgeführte Fuge von Bach ist schon etwas, wenn auch nicht alles —; um den Romantikern aber, und besonders Chopin, gerecht zu werden und ihre Tondichtungen zu der beabsichtigten Wirkung zu bringen, dazu reicht die Objektivität nicht aus; es bedarf vielmehr einer Zugabe vom eigenen Selbst, des verständnisvollen Lesens zwischen den Zeilen, des Mitschwingens der eigenen Seele. Diese Zugabe kann nun richtig oder auch sehr verkehrt sein, je nachdem es dem Reproduzierenden gelungen ist oder nicht, in die Ideen des Komponisten einzudringen und dessen Intentionen zu seinen eigenen zu machen.

Es sei mir gestattet, im folgenden den Chopin-Spielern einige Winke zu geben, durch die ich sie diesem Ziele etwas näher bringen möchte. Genaue Angaben über den Vortrag der einzelnen Werke, wobei man ja taktweise vorgehen müßte, lassen sich auf diesem Wege nicht machen, eine solche Analyse würde auch Bände füllen; hier und da ist sie versucht worden — ohne Nutzen, denn wenn Einzelheiten überhaupt zu lehren sind, so kann dies nur durch Erklären und Vorspielen beim persönlichen Unterricht geschehen. Ich muß mich also an Allgemeingültiges halten und werde nur hier und da ein Beispiel wählen. Was ich sage, gründet sich auf langjährigen Unterricht bei Raoul Pugno, bei dem ich die meisten Werke Chopins studierte und der als Schüler von George Mathias, einem Hauptschüler Chopins, die Tradition bewahrte, und daneben auf aufmerksames Anhören der Wiedergabe Chopinscher Kompositionen durch die bedeutendsten Chopin-Spieler, von denen ich nur Paderewski und Pachmann nennen will.

Zuerst muß ich zwei Bücher über Chopin empfehlen, die ein jeder Chopin-Spieler nicht nur gelesen, sondern gründlich studiert und in sich verarbeitet haben sollte: „Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker" von Friedr. Niecks (F. E. C. Leuckart) und „Friedrich Chopin" von Franz Liszt (Breitkopf & Härtel). Das Buch von Niecks bietet eine in jeder Beziehung mustergültige groß angelegte Biographie des Meisters; die von Liebe und Begeisterung diktierte Schrift Liszts, die man ein Gedicht in Prosa nennen könnte, ist eine Würdigung der Künstlergestalt Chopins und eine Erklärung seines Schaffens aus seinem Nationalcharakter heraus. Es ist schade, daß das Buch durch die Übersetzung aus dem Französischen ins Deutsche verloren hat.

An der Hand dieser beiden monumentalen Werke, die leider längst nicht so bekannt sind, wie sie es verdienen, ist es leicht, sich eine Vorstellung von der Persönlichkeit

Chopins zu machen, von der Zeit, in der er lebte, von den Menschen, die ihm nahestanden, und von den Seelenstimmungen, aus denen heraus seine Werke entstanden sind. Hat man aber den Menschen Chopin einmal richtig erfaßt, kennt man seine zartbesaitete, sensitive Organisation, der es an aller physischen Kraft gebrach, und weiß man, daß er selbst als erstklassiger Pianist nach dem allgemeinen Urteil für den besten Interpreten seiner eigenen Werke galt, dann wird man unmöglich auf eine Auffassung verfallen können, die als schon in der Anlage gänzlich verfehlt zunächst gerügt werden muß. Ich meine den unglaublichen Unfug, an Chopinschen Kompositionen Kraftäußerungen vorzunehmen, eine Chopinsche Sonate, Ballade, Polonäse usw. zu wählen, um daran die Erschließung der „Kraftquellen" zu erproben, oder ein Stück durch eine übertriebene Tongebung, eine stillos massive Gestaltung seines zarten intimen Reizes zu berauben. Allerdings hat Chopin auch Stücke von geradezu heroischem Charakter geschrieben — ich nenne als Beispiele nur die Polonäsen in As- und in A dur —, aber es hieße dem Chopin-Stil ins Gesicht schlagen, wenn man solche Werke „orchestral" interpretieren wollte. Chopin ist und bleibt Klavierkomponist, zu dem der Weg von Mozart über Hummel, den die heutige Generation ja kaum noch kennt, führt, seine Sprache ist das Klavier und nicht das Orchester, und was er schrieb, ist auch wirklich klaviermäßig gedacht; dementsprechend müssen seine Kompositionen behandelt werden. „Das Klavier ist keine Trompete" hat der Meister des öfteren seine Schüler ermahnt, und wenn bei Chopin hier und da Stellen vorkommen, die man bei einer Orchestration der Trompete zuteilen würde, z. B. die Melodie des Mittelsatzes der A dur-Polonäse, so müssen diese auf dem Klaviere dem Instrumente angepaßt und stilistisch umgedeutet werden, d. h. der Klang wird nur angedeutet — zu erreichen ist er ja doch nicht; die Anfangsfanfare des Es dur-Walzers Op. 18 z. B. und anderes mit dem 1. 2. 3. (Katzenpfötchen) zu hämmern, um eine Trompete zu markieren, ist eine Geschmacklosigkeit, die sich Chopin sehr verbeten haben würde. Wenn ein Pianist von Weltruf, um seine Fertigkeit im Oktavenspiel mit der Linken zu zeigen, bei der bekannten Stelle der As dur-Polonäse nach einer großen Steigerung losdonnert, daß die Fenster klirren (abgesehen von Zutaten, die Gottfried Galston in seinem Studienbuch auch noch zu Papier bringt!), so mag dies rein technisch betrachtet eine staunenerregende Leistung sein, stilistisch ist es haarsträubend; der Komponist dürfte hierbei, seiner Art entsprechend entrüstet, ohne ein Wort zu sagen, den Saal verlassen haben. Man kann dies ruhig behaupten, denn es liegen genug Äußerungen Chopins über seinen musikalischen Geschmack und die Art und Weise, wie er seine Kompositionen gespielt haben wollte, vor. Wenn man sich bei Niecks hierüber unterrichtet hat, braucht im einzelnen Falle nur die Frage aufgeworfen zu werden: Würde Chopin dies oder jenes gutgeheißen haben oder nicht? Allen denen aber, die von „individueller Auffassung", „eigenen Intentionen" usw. reden, könnte man sagen, daß Chopin oft das Wort Vater Haydns anführte: „Meine Kompositionen sind nicht dazu da, um als Trapez zu dienen, an dem jeder Hanswurst seine Purzelbäume schlagen darf".

Von dieser Kraftmeierei, die zum Chopin-Stil paßt wie die Faust aufs Auge, brauchte man gar nicht zu reden, wenn sich die Chopin-Spieler der Spielarten bedienten, die Chopin selbst angewandt und gelehrt hat: des Finger- und Handgelenkspiels mit lockerem, leichtem Arm und des Anschlags aus der Schulter bei Akkorden. Diese Anschlagsarten sind für die Stärkegrade, die bei Chopins Kompositionen in Betracht kommen, vollkommen ausreichend, denn ein Fortissimo bei Chopin ist etwas anderes als ein *ff* bei Liszt, Brahms oder Beethoven. Selbst wenn Chopin über mehr Kraft verfügt hätte, als ihm bei seiner schwächlichen Konstitution zu Gebote stand, würde er sie bei seinen Werken doch nicht angewandt haben, denn er untersagte es Schülern, die es wohl hätten leisten können — darunter Mathias —, eine Tongebung zu entfalten, die sich an der Grenze des auf dem Klavier überhaupt noch Möglichen bewegte. „Sprechen Sie, aber schreien Sie nicht!" pflegte er dann zu sagen. Und gar oft kann man beobachten, wie alle Poesie eines Chopinschen Stückes verloren geht dadurch, daß es „geschrien" wird! Chopins Kompositionen sind zarten venezianischen Kelchen vergleichbar, die nicht wie Biergläser gehandhabt werden dürfen! Die Bezeichnung Forte ist wie gesagt ein relativer Begriff und abhängig von der Tonstärke, die bei dem kontrastierenden Piano oder Pianissimo zur Anwendung kommt. Chopin legte großes Gewicht auf ein gut ausgeglichenes piano, das er vom mezzo forte deutlich unterschieden haben wollte; heutzutage spielen die meisten schon m. f. da, wo Chopin p. hingeschrieben hat — hinc illae lacrimae! „Ne chuchotez pas" ermahnte Chopin dagegen, wenn ein Schüler in das andere Extrem, ein fast unhörbares „Säuseln" verfiel; auch dies könnte man heute noch vielen zurufen.

Das Gewichtspiel und das Spiel mit dem Rückenmuskel sind nebenbei bemerkt moderne Methoden, die der Wiedergabe Chopinscher Kompositionen geradezu verderblich geworden sind, da sie den technischen Anweisungen Chopins stracks zuwiderlaufen. Chopin, der Begründer der sogenannten französischen Technik, verlangte, wie mir Pugno mit Bestimmtheit versichert hat, einen leichten, d. h. in der Schwebe gehaltenen Arm und ließ die Aktivität des lockeren Oberarmes beim Passagenspiel nur insofern gelten, als dieser die Hand vor den Tasten hin und her zu führen hat. Darauf näher einzugehen, verbietet hier der Raum.

Chopin legte großes Gewicht auf das Tonleiter- und Arpeggienspiel, pp. p. mf. und f., und achtete besonders auf den Untersatz des Daumens; dann betrachtete er mit Recht die vollkommene Beherrschung des strengen Legato als Prüfstein einer guten Technik. Um es zu erlernen, ließ er seine Schüler eigenartige Übungen bei ruhiger Hand mit Stützfingern vornehmen. In der Tat kann von einer stilgemäßen Wiedergabe Chopinscher Werke ohne vollendetes Legato keine Rede sein. Erst wenn diese Forderung erfüllt war, durften Chopins Schüler das perlende Spiel, „jeu perlé", versuchen, das ja auch einen Hauptbestandteil der Chopin-Technik bildet. Um eine Passage „perlen" zu lassen, sind bekanntlich die einzelnen Finger schnellstens wieder zu heben — schneller als beim Legato; Chopin verlangte aber, daß jede Passage zuerst in übertrieben strengem Legato womöglich legatissimo geübt würde als Vorbedingung und Vorstudie für die richtige Ausführung in perlendem Spiel.

Chopin verbot jeden unnötigen Druck auf die angeschlagene, gesenkte, Taste, damit dem Handgelenk und den übrigen Fingern die nötige Bewegungsfreiheit gewahrt

bleibe, und sah darauf, daß die Hand vom Arm aus richtig geführt würde, so daß die einzelnen Finger immer vor den anzuschlagenden Tasten ständen. Um beides zu erlernen, ließ er seine beiden Etüden C dur Op. 10 I und Es dur Op. 10 XI studieren, um daran zugleich zu beweisen, daß solche weitgriffigen Stücke, wenn es richtig angefangen wird, auch von Spielern mit kleinen Händen ausgeführt werden können. Chopins gesangvolle Melodien müssen auf dem Klaviere auch wirklich gesungen werden, d. h. sie sind so zu spielen, wie sie ein guter Sänger singen würde. Zu diesem Zwecke hat man, abgesehen von einer guten Bindung der einzelnen Töne, besonders auf richtige Betonung zu achten. Vor allem muß man die guten Taktteile hervorheben, die schlechten zurücktreten lassen. Um die entsprechende Betonung herauszubekommen, ist es oft von Nutzen, passende Worte unterzulegen. Einfache Melodien sind bei Chopin auch durchaus einfach zu spielen — hiergegen wird sehr gesündigt —, bei emphatischen oder leidenschaftlichen Stellen, die einen etwas freieren Vortrag verlangen, tut man gut, jede Hand lange allein zu üben, damit beim Zusammenspiel die Begleitung sich der singenden Stimme in der ungezwungensten Weise anpassen kann. Die Begleitung ist stets in das richtige, untergeordnete Verhältnis zur Tonstärke der Melodie zu bringen, maßgebend ist natürlich die letztere; es ist oft zu bemerken, aber doch sehr verkehrt, daß ein Spieler die Begleitung zu voll, zu massig spielt und dann genötigt ist, die Melodie in einem Grade darüber zu heben, der zu ihrem Charakter nicht mehr paßt — davor wolle man sich besonders hüten!

Dem Betonen der guten Taktteile entspricht im Passagenspiel die Akzentuierung, und hierauf legte Chopin großes Gewicht. Er verlangte, daß bei Sechzehntelgruppen bezw. bei Triolen jede erste Note hervorgehoben würde; beim Studieren mußte dies etwas übertrieben werden, später genügte ein ganz leichter, aber doch deutlicher Akzent. „Das gibt Solidität und fördert den Rhythmus" sagte er. Viele seiner Etüden — ich erinnere nur an die in F moll Op. 25 II — scheinen geradezu daraufhin geschrieben zu sein. Alle Passagen, bei denen es angängig war, ließ Chopin rhythmisch studieren, und zwar je nachdem:

oder

die Vierundsechzigstel im engsten Anschluß an das folgende Achtel. Man überzeuge sich z. B. an dem Schlußteil der großen Es dur-Polonäse Op. 22, wie nützlich ein solches Studium ist. „Man muß die Stelle so spielen, daß den Zuhörer ein Gefühl der Sicherheit überkommt, und das erreichen Sie nur auf diese Weise!" sagte mir Pugno, als ich das Werk bei ihm studierte, und dann spielte er den Satz mit deutlicher Akzentuierung (1, 2, 3 im $^3/_4$-Takte). Das rhythmische Studium kommt später beim Vortrag auch ebenso dem Legatospiel wie der Schnelligkeit zugute.

Es steht fest, daß Chopin seine Schüler viel nach dem Metronom spielen oder vielmehr üben ließ, selbst ganz einfache Sachen. Er war der Ansicht, daß ein Schüler ein Stück erst streng im Takte spielen lernen müßte, ehe er sich Freiheiten erlauben dürfte. Mathias hat Pugno versichert, daß er jede Chopinsche Komposition, die er beim Meister selbst studierte, nach dem Metronom hätte spielen müssen; bei Kadenzen habe Chopin das Instrument einen Augenblick angehalten. Später stellte Chopin den Metronom so, daß er nur auf das erste Taktteil und bei Stücken in sehr schnellem Tempo auf jeden zweiten Takt schlug, um dem Schüler etwas mehr Freiheit im Vortrag zu gewähren. Hieraus geht schon hervor, einen wie strengen Rhythmus der Chopin-Stil erfordert, und doch glauben trotzdem noch viele, Chopin müsse „frei im Takte" gespielt werden! Eine zündende oder hinreißende Wiedergabe eines Chopinschen Tanzes — Mazurka, Walzer oder Polonäse — ist gar nicht möglich, wenn nicht die Schwerpunkte der melodischen Linie in gleichmäßig abgemessenen Zeitabständen aufeinander folgen. Dies verlangte auch Chopin unter allen Umständen, nicht nur bei seinen Tänzen, sondern bei seinen Kompositionen überhaupt; wenn bei Stücken in langsamem Tempo die Skala des Metronoms nicht ausreichte, markierte Chopin die Schwerpunkte durch Aufklopfen mit einem Bleistift. Ausnahmen sind entweder durch eine hingeschriebene Bezeichnung besonders bemerkt, oder sie ergeben sich durch die Notierung. So fallen z. B. nicht unter diese Regel die kürzeren oder längeren zur Verzierung dienenden meist in kleinen Noten geschriebenen Kadenzen, die Chopin ganz bezeichnend „broderies" (Stickerei) nannte; sie müssen nach Chopins Worten „sans rigueur" (nicht gewaltsam oder ohne Hast) eingefügt werden, selbst wenn dadurch der Takt etwas verlängert würde.

Die rhythmische Freiheit, die zwischen den einzelnen Schwerpunkten der Melodie walten darf (und diese Zwischengruppen können sich unter Umständen über mehrere Takte erstrecken), z. B. ein Eilen mit ausgleichendem Verweilen oder Zurückhalten und Einholen, bezeichnet Chopin mit Tempo rubato. Er würde aber diesen vielumstrittenen Ausdruck vielleicht nie gebraucht haben, wenn er hätte ahnen können, welche Mißverständnisse und Verkehrtheiten die Bezeichnung hervorgerufen hat; bildet doch heutzutage das Tempo rubato die beliebte Ausrede für unrhythmisches Spiel und eine bis zur Karikatur gehende Verzerrung und Entstellung der Chopinschen Kompositionen!

Was in Wirklichkeit darunter zu verstehen ist, habe ich eben zu erklären versucht. Genau beschreiben läßt sich diese für den Chopin-Stil allerdings wichtige und charakteristische Nuance nicht, schönklingende Phrasen wie der oft gebrauchte Vergleich mit dem Sturm, der die Zweige biegt, aber den Stamm nicht zu erschüttern vermag, nützen hier auch nichts, und eine Regel kann nicht aufgestellt werden, da es sich gerade um Freiheiten handelt, die dem Geschmack des einzelnen überlassen werden sollen. Über Freiheiten im Tempo, die zum Tempo rubato in enger Beziehung stehen, gab mir Pugno noch folgende Vortragsregeln, die bei Chopins Kompositionen fast immer angebracht sind.

Jedes Vorgehen und Nachlassen im Tempo oder Verweilen auf einer Note darf nie so weit gehen, daß die Wirkung einem hingeschriebenen rit. und acc. oder einer Fermate gleichkäme. Dagegen kann ein geschickt angebrachtes Decrescendo den Eindruck eines Ritardando hervorrufen (z. B. im Cis moll-Walzer Op. 64 II beim Lauf nach dem hohen Cis am Ende des zweiten Abschnittes und bei verschiedenen Stellen der Berceuse). Figuren, die sich mehrfach wiederholen, kann man ab-

wechslungsreich gestalten durch eine geringe Umstellung des Akzentes (wie bei der Stelle Takt 8 ff. und der Wiederkehr in der G moll-Ballade und sehr oft in den Mazurken) oder durch eine kleine Dehnung einzelner Noten (Takt 82 ff. der G moll-Ballade). Vielfach sind auch die Triller etwas zu dehnen (Mazurka B dur Op. 7 I Takt 3, Nokturne Fis dur Op. 15 II Takt 8). Von guter Wirkung ist es, eine aufsteigende Melodie breit zu beginnen und nach dem Höhepunkt hin etwas zu beschleunigen (Thema der Cis moll-Polonäse, Mazurka B dur), während die absteigende melodische Linie vor dem Ruhepunkte auf der Tonika etwas zurückgehalten werden darf (auf dieser Vorschrift beruht eine reizvolle Wiedergabe der Melodie in der E dur-Etüde Op. 10 II und der meisten Nokturnos, besonders Op. 9 II). Verstärkter Pedalgebrauch trägt auch dazu bei, eine Melodie breiter und das Tempo etwas ruhiger erscheinen zu lassen (die Mittelsätze in den beiden Walzern Op. 64). Repetierte Noten sind so zu spielen, daß, wie im Mittelsatz des 15. Prélude Des dur, der Eindruck bebender Erregung nicht durch langweilige Regelmäßigkeit verloren geht. Das eigentümlich Schwebende der Chopinschen Walzer wird man am besten herausbekommen, wenn man das erste Viertel (im Basse) ein klein wenig verkürzt, streng an das zweite bindet und dieses etwas abhebt; dieses Abheben reicht schon allein aus, wenn eine Verkürzung des ersten Viertels wegen gleichmäßiger (Achtel-) Bewegung in der rechten Hand (Minutenwalzer usw.) nicht angängig ist. Dasselbe gilt für die Begleitung bei den Mazurken, nur ist hier, um das Charakteristische des Tanzes zum Ausdruck zu bringen, der zweite Taktteil — meist auch in der Melodie — etwas hervorzuheben (oder der dritte Taktteil — was von der Melodie abhängt). Beim Polonäsen-Rhythmus wird das erste Achtel etwas verlängert auf Kosten der sehr knapp und in engstem Anschluß an das folgende Achtel zu spielenden Sechzehntel.

Eine große Rolle spielt bei Chopin das Pedal, in dessen Behandlung er selbst Meister war. Es ist überliefert, daß er von beiden Pedalen ausgiebigen Gebrauch machte; eine stilgemäße Wiedergabe Chopinscher Kompositionen ohne Ausnützung der Pedalwirkung ist auch gar nicht denkbar. Und nicht nur bei Melodien, sondern auch bei crescendo-Passagen ist bei Chopin Pedalgebrauch zulässig, er selbst soll sogar das Pedal auf leise beginnende und stark anschwellende Tonleitern, wie z. B. am Schluß der G moll-Ballade oder der A moll-Etüde Op. 25 XI, genommen haben. (Beim Decrescendo dagegen würde durch das Fortklingen der einzelnen Töne — von denen doch genaugenommen ein jeder schwächer ist als der vorhergehende — ein unerträgliches Durcheinander entstehen!) Verkehrt genommenes Pedal ist wie überall so natürlich auch bei Chopin vom Übel, andererseits sei man aber auch nicht zu zurückhaltend und ängstlich — man kann sich ruhig auf die Pedalnotierung Miculis oder Pugnos in ihren Chopin-Ausgaben verlassen —, denn kleine Verschwommenheiten tragen oft dazu bei, lyrische Stücke wie z. B. die Nokturnos in einen warmen, weichen Ton zu hüllen und sind deshalb vom Komponisten beabsichtigt gewesen. Man denke bei dieser Eigentümlichkeit des Chopin-Stiles an das Halbdunkel Rembrandts, der hiermit auch eine Wirkung erzielte, die der lineare Stil der älteren Meister nicht hatte hervorbringen können. Als Beweis für das Gesagte wäre u. a. das Fis dur-Nokturno Op. 15 II oder die Berceuse zu nennen, bei der trotz des Figurenreichtums das Pedal nur da gewechselt wird, wo im Basse der Dominantseptimenakkord die Tonika ablöst. In solchen Fällen soll das Pedal nicht nur dazu dienen, die Bässe weiterklingen zu lassen, es wird auch eine ästhetische Wirkung erstrebt: die Konturen der melodischen Linie sollen durch das Pedal weicher gestaltet werden. Man kann sich hiervon überzeugen, wenn man bei beiden genannten Stücken das rechte Pedal durch das von Steinway erfundene Haltepedal ersetzt. Hummel bringt am Schlusse des zweiten Satzes seiner D dur-Sonate Op. 106 eine reichverzierte Melodie, die sich mit manchen Stellen bei Chopin z. B. in der Berceuse vergleichen ließe; hier ist jedoch der Pedalgebrauch — in seiner großen Klavierschule — ausdrücklich untersagt. Hummel war bekanntlich ein Gegner des Pedales, das er fast nie anwandte oder anwenden ließ; er ahnte nicht, ein wie wichtiges Vortragsmittel er als unkünstlerisch verwarf. Es ist sehr lehrreich, verwandte Stellen von Hummel und Chopin — dort ohne, hier mit Pedal — hintereinander zu spielen, um zu erkennen, was das Pedal für den Chopin-Stil zu bedeuten hat.

Eines besonderen Hinweises bedarf noch eine in Chopins Kompositionen häufig auftretende Feinheit: Wenn der Komponist eine Pause notiert hat, und sei es auch nur eine $^1/_{16}$-Pause, so muß diese für den Hörer auch bemerkbar sein; das Pedal ist also in solchen Fällen peinlich genau aufzuheben, damit die Pause nicht verdeckt wird. Als Beispiel wähle ich die Wiederholung der Passagengruppe im As dur-Walzer Op. 34 I (Takt 25 ff. nach dem Wiederholungszeichen).

Es ließe sich noch Vieles sagen, womit man aus Verehrung für den Komponisten seinen Interpreten nützen möchte, aber wenn man die Feder ansetzt, dann merkt man, wie Weniges in Regeln gefaßt oder ohne Demonstration am Klaviere erläutert werden kann. Ich muß daher meine Ausführung mit der Mahnung beenden: Übt Chopinsche Kompositionen mit Liebe gründlich und zum mindesten unter genauer Beachtung der Vortrags- und Tempobezeichnungen, die er selbst gegeben hat. Hütet euch vor Willkürlichkeiten, die den Absichten des Komponisten zuwiderlaufen, denn dadurch werdet ihr euch selbst den Weg zum Verständnis erschweren; scheut nicht ein langsames und fleißiges Studium der Werke Chopins, sie sind es wert, und eure Mühe wird belohnt werden; nur auf diese Weise wird es euch gelingen, die fein besaitete, poetische Natur des großen Polen und seine Künstlerpsyche zu begreifen, die Rubinstein einen Bronnen genannt hat, aus dem immer neue Schätze ans Licht treten.

Aus dem Dresdener Musikleben

Das erste Sinfoniekonzert des **Philharmonischen Orchesters** unter Edwin Lindners Leitung hatte einen schönen Erfolg. Im Mittelpunkt stand Tschaikowskys Pathetische Sinfonie, die eine wahrhaft glänzende Wiedergabe erfuhr. Es ist Lindners Art, die klanglichen Eigenschaften so stark wie möglich zu betonen, daher liegen ihm kraftvolle ton-

malerische Werke, aus denen ein starkes Pathos spricht, am besten. In der Sinfonie von Tschaikowsky konnte er mit seinem tüchtigen Orchester seinem Hange folgen. Auch die Holländerouvertüre war eine erfreuliche Gabe. Solist war der Pianist Dr. Paul Weingarten, der in Dresden zum ersten Male auftrat. Er machte in erster Linie den Eindruck eines Verstandesmenschen, der mit kühler Überlegenheit an seine Aufgabe herantritt und selten sich vom leidenschaftlichen Empfinden hinreißen läßt. Das spürte man bei der Wiedergabe des Esdur-Konzerts von Beethoven, der man gern mehr Innerlichkeit gewünscht hätte, so klar, stilrein und ausdrucksreich sie auch war. — Das zweite philharmonische Konzert der Konzertleitung F. Ries bot als Einleitung die Ouvertüre „Römischer Karneval“ von Berlioz, die dem philharmonischen Orchester eine willkommene Aufgabe gewesen sein mag. Die beiden Solisten standen nicht auf gleicher Höhe. Der Königl. Preuß. Hofopernsänger Joseph Schwarz erfreut sich eines großen Rufes, und was man von ihm hörte (Szene und Arie aus dem „Maskenball“ von Verdi, Spiegelarie aus „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach und Lieder von Liszt), zeigte den musikalisch und stimmlich reichbegabten Künstler. Man erkannte natürlich den gewandten Bühnensänger, aber nicht einen solchen, der um der starken Wirkungen willen den Vortrag dramatischer, als der Konzertsaal gestattet, gestaltet, sondern der der Absicht des Komponisten und den Kunstforderungen am reinsten nachzukommen sucht. Nicht auf gleicher künstlerischer Höhe stand die Pianistin, die Griegs Konzert in Amoll und Chopinsche Stücke spielte. Frl. Bergwein spielte mit großer Sorgfalt, streng nach den Vorschriften, aber ohne viel Innerlichkeit und ohne das Vermögen, dem Stimmungsgehalte der Werke gerecht zu werden. — Im ersten Konzert der Vereinigung der Musikfreunde ließ sich der Münchner Kammersänger Heinrich Knote hören. Er sang in sich abgeschlossene Stücke Lohengrins und Walther Stolzings, die aufs neue den Wert seiner reichen Stimmittel dartaten und den großen Künstler erkennen ließen. Daß es immer wieder ein leichtes Gruseln hervorruft, den befrackten Schwanen- und Meistersinger-Ritter zwischen den Orchestermitgliedern zu bemerken, sei nebenbei bemerkt. Das Orchester unter der Leitung Pauer-Budahegys bot gleichfalls Stücke aus beiden Wagner-Werken (u. a. die Vorspiele) und außerdem den Huldigungsmarsch für König Ludwig, die recht gut wiedergegeben wurden; aber dem Sänger gegenüber bewahrte es doch zu wenig Zurückhaltung.

Die Berliner Hofopernsängerin Maria Ekeblad ließ sich in einem Gewerbehauskonzerte zum ersten Male in Dresden hören. Man lernte in ihr eine Sopranstimme von großer Beseelung im Ton kennen, wozu sich noch die musikalische und geistige Beherrschung der Gesänge gesellte. Der Sänger des Abends, Alfred Kase, sang eine Reihe Lieder von Schumann und Brahms sowie ein fast unbekanntes Lied „Auf der Riesenkoppe“ von Schubert mit schönem weichen Ton und künstlerischer Gestaltung. — Der Holländer Ludwig Dornay gab einen Liederabend (Bach, Schubert, Reger, Wolf und altniederländische Volkslieder in Julius Röntgenscher Bearbeitung) und offenbarte eine beachtenswerte Künstlerschaft, bei der sich der Wohllaut der Stimme mit Stilgefühl, großer technischer Schulung und geistigem Erfassen der Aufgabe verband.

Ganz modern gab sich diesmal der Dresdner Lehrergesangverein, der damit seinem Vortragsabend einen aparten, reizvollen Charakter verlieh. Von Hegar war der „Morgen im Walde“ neu, der für die Sänger zwar nicht so schwierige Aufgaben bietet wie so manche Arbeit dieses Tonsetzers, aber doch schöne stimmungsreiche, tonmalerische Sätze. Es war eine Lust zu beobachten, wie die Lehrer ihrer Aufgabe gerecht wurden, namentlich gelang das Schlußpianissimo sehr schön. Ferner wurden „Trinklied vor der Schlacht“ und „Feierabend (Hochmitternacht)“ von K. Goepfart erstmalig gesungen, zwei feinempfundene, aber in der Wirkung doch nicht so glücklich gesetzte Chöre wie der außerdem noch gesungene Chor „Der Schmied“, der schon seit Jahren ein Glanzstück des Lehrergesangvereins ist und auch diesmal wiederholt werden mußte. Schließlich sei noch M. Bruchs „Es ist ein Kriegsmann“ genannt. Die Lehrer, die natürlich unter den Kriegsverhältnissen nicht minder zu leiden haben und daher nur noch einen sehr reduzierten Chor bilden können, sangen unter ihrem begeisternden, mit voller Hingebung für ihn schaffenden Leiter Friedrich Brandes mit ebensolcher Stimmschönheit wie Ausdrucksfülle. Mitwirkende waren Helga Petri, die zum ersten Male Lieder aus dem Schi-King von Sekles, die zwar eigenartige Züge in Form und Themenführung aufweisen, aber nicht sonderlich wirksam sind, und hübsche Lieder von Kaskel, und Egon Petri, der u. a. Busonis Indianisches Tagebuch (vier Klavierstudien über Motive der Rothäute Amerikas) spielte, die sich als rhapsodische, rhythmisch und melodisch originelle Stückchen erwiesen. — Der Vortragsabend der Dresdner Liedertafel trug die Aufschrift „Das deutsche Lied“ und brachte bekannte Werke von Beethoven, Liszt, Kirchl, Hegar, Becker, Jos. Pembaur sen. u. a., zu denen sich Einzelgesänge von Jensen, Hugo Wolf, Mendelssohn, Schubert, Schumann u. a., von Maria Mora v. Goetz aus Berlin gesungen, sehr geschickt in die Gruppen Gott und Natur, Sage und Märchen, Lenz und Liebe, Heimat und Vaterland einfügten. Die Liedertäfler sangen unter ihrem tüchtigen Chormeister Karl Pembaur mit Schwung und Wärme und einzelne Chöre, bei denen das Hauptgewicht auf Stimmungsfeinheiten zu legen ist, mit edlem Ausdruck. Der schöne Sopran und die gewinnende Vortragsweise der Sängerin entzückten allseitig. — Eine in allen Teilen wohlgelungene Aufführung von Händels „Judas Maccabäus“ veranstaltete die Dresdner Singakademie unter der Leitung von Edwin Lindner. Beteiligt waren die genannte Akademie, ein 320 Mitglieder starker Chor, das Dresdner philharmonische Orchester, Hoforganist Schumann, Dr. Arthur Chitz (Cembalo) und die Solisten Hofopernsängerin L. v. Schuch, Paula Werner-Jensen (Berlin), Kammersänger Löltgen und Kammersänger Plaschke. Das Zusammengehen so tüchtiger Kräfte kam der Aufführung sehr zustatten, die tiefe Eindrücke hinterließ. — Noch sei eine geistliche Musikaufführung in der Frauenkirche erwähnt, die der Kgl. Kapellmeister Pembaur zum Besten der Presse veranstaltete. Sie bot mancherlei Werke teils zum ersten Male, teils nach langjähriger Pause. Neu waren eine Komposition Liszts („Des erwachenden Kindes Lobgesang“, Frauenchor mit Flöten, engl. Horn, Hörnern und Harfe) und der 126. Psalm von Heinrich Reimann. Liszts Werk ist allzu gleichförmig in den 14 vierzeiligen Strophen gehalten, um tieferes Interesse zu erwecken, soviel Mühe sich auch der Sinfoniechor und die Hofopernsängerin Grete Merrem-Nikisch (Stimme des Kindes) gab. Kammersänger Plaschke gab dem Psalm einen würdigen, eindrucksvollen Ausdruck. Das Konzert bot u. a. noch Chöre von Franz Schubert, Schumann und Karl Pembaur sowie Lieder von Cornelius, die Frau Merrem-Nikisch mit edlem Ausdruck sang. Georg Irrgang

Musikbriefe

Aus Gera

Von Paul Müller — Mitte Januar

Wie eine Ahnung baldigen Friedens klang im vorigen Herbste die Ankündigung, daß die Konzerte in größerer Anzahl als im Vorjahre wieder aufgenommen werden würden. Namentlich der Musikalische Verein wollte wie sonst seine 6 Abende abhalten und hat bis jetzt auch 4 davon gebracht. Durch Ausscheidung alles Fremdländischen ist für deutsche Meister der Jetztzeit und jüngsten Vergangenheit genügend Raum geschaffen. Von Sinfonien erklangen Mozarts Jupiter, Schumanns Rheinische und Beethovens Eroika, letztere in besonders bemerkenswerter Ausführung. „Ein Heldenleben" von Rich. Strauß wurde auch hier nach Gebühr gewürdigt. An kleineren Stücken gab es neben der Euryanthen- und Coriolanouvertüre den Klagesang: In memoriam, Werk 91 für Orgel und Streichorchester von Gernsheim, würdevoll einherschreitend, Niemanns anmutige Rheinische Nachtmusik, Werk 35, für Streichorchester und Hörner, und die Schauspielouvertüre, Werk 4, von Korngold, dessen Talent sich hier noch als gärender Most zeigt. Hofopernsänger Bronsgeest aus Berlin sang mit kräftiger und dabei weicher Stimme Lieder von Brahms, Laber und Strauß, die Heilingarie und Wotans Abschied, letzteren am schönsten. Frau Anna Hirzel-Langenhan aus München bot mit Mozarts Klavierkonzert C moll eine reich umjubelte Gabe künstlerisch fein, technisch tadellos, geistig vertieft. Kammersängerin Hoffmann-Onegin aus Stuttgart trug Schumannlieder am Klavier und 2 Gesänge mit Orchester vor: Asrael von Onegin und „Die drei Zigeuner" von Liszt, wobei ihre volle Mezzosopranstimme lebhaftes Temperament und in den Orchesterliedern dramatische Kraft aufwies. Felix Berber-Credner erschien feldgrau und bewies, daß der Kriegsdienst seiner Kunst keineswegs abträglich gewesen ist; Beethovens Violinkonzert gab er in geistiger Vollendung, ganz auf der Höhe stehend, namentlich im langsamen und im Schlußsatze.

Eigene Konzerte will die Fürstliche Hofkapelle ebenfalls 6 veranstalten, 4 davon fanden bereits statt. Von Sinfonien war neben Beethovens vierter und Brahmsens erster Hugo Kauns dritte, E moll, Werk 96, von Bedeutung. Der melancholische Eingang, das muntere Scherzo, das empfindungsreiche Adagio und der feurige Schluß gaben reichen Beweis von dem großen Können, besonders gefielen der dritte und vierte Satz. Es zeigt sich hier wieder, daß auch in der alten Sinfonieform sich noch Gediegenes sagen läßt, sobald es nur der rechte Mann tut. Gernsheims Ouvertüre „Zu einem Drama", Werk 82, wußte in ihren kurzen, aber melodischen Weisen die Hörer zu fesseln, ingleichen waren Weingartners Lustige und Mozarts Zauberflötenouvertüre recht am Ort. Hofkonzertmeister Blümle spielte Sindings A dur Violinkonzert, Werk 45, sehr sauber und innig; Kammermusiker Schmidt zeigte in Volkmanns A moll Cellokonzert, Werk 33, gesangreichen Ton und sichere Technik. Vier Solobläser: Kammermusiker Großmann (Oboe), Melotte (Klarinette), Spiller (Horn) und Göpel (Fagott) führten Mozarts Konzertantes Quartett mit Orchesterbegleitung aus, das trotz der Einheit der Tonart (sämtliche 3 Sätze stehen in Es dur) und der einfachen Melodieführung doch vermöge ausgezeichneten Vortrags, namentlich im Andantino con variazioni sich als voll lebenskräftig und genußreich erwies. Hofkapellmeister Laber leitete alles mit künstlerischem Geschmack in feinster Ausführung.

In den beiden Kammermusikabenden hatte Mozarts Streichquartett D dur (Köch. Verz. 575) in der Ausführung durch Hofkonzertmeister Blümle (1. Violine), Kammermusiker Görner (2. Violine), Zährl (Viola) und Schmidt (Cello) eine günstigere Stellung als das schwierige Brahmssche A moll, W. 51 Nr. 2. Am besten gefielen die Werke mit Klavier: Schuberts Trio B dur, W. 99, bei dem Geheimrat Kleemann in jugendlicher Frische den Flügel meisterte, und Dvoráks Quintett, W. 81, A dur. Hier saß O. Weinreich aus Leipzig am Klavier, der sich schon in früheren Jahren als hervorragender Pianist eingeführt hatte dem slavisch-nationalen Inhalt auch geistig voll gerecht wurde und in Solostücken von Beethoven, Smetana u. a. Kunst und Gemüt dartun konnte. Hofkonzertmeister Blümle spielte mit Geheimrat Kleemann eine Sonata seria H moll für Violine und Klavier von dem alten Dessauer Kapellmeister F. W. Rust (gest. 1796), die sich als sehr lebensfähig erwies und schon Anfänge in der Melodieführung zeigt, wie sie später durch Beethoven zu hoher Vollendung gelangten.

Zum Besten des Roten Kreuzes gab Anatol v. Rössel einen Chopin-Liszt-Abend und errang sich durch glänzendes technisch vollendetes Spiel einen großen Erfolg, namentlich mit Nocturno C moll und Fantasie F moll von Chopin sowie Trauerzug und Bénédiction von Liszt. Der Geraer Damenchor unter Leitung der Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller gab ein Kirchenkonzert am Reformationsfeste mit Chören von Schubert, Bartmuss, Reger und Ochs, ferner der Kantate „Von ewiger Freude" von Hans Gal für Frauenchor, Solostimmen, Orgel und 2 Harfen. In allem waren Reinheit der Intonation, technische Sicherheit und tiefinnerliches Erfassen die Vorzüge des auf großer Höhe stehenden Vereins. Konzertsängerin Frl. Elisabeth Müller aus Leipzig sang mit wohlgebildeter Stimme eine Arie aus Blumners „Fall Jerusalems". Prof. Straube glänzte mit Orgelwerken.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang Februar

Inzwischen hat wieder eine Reihe bedeutsamer Orchesterkonzerte stattgefunden. So am 17. Januar der statutarisch vierte Sinfonie-Abend des Konzertvereins mit dem schönen Programm: Cornelius' zweite Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" (die in D dur, von Liszt orchestrierte), Schumanns Klavierkonzert mit Frl. v. Andrássy als technisch und geistig gleich trefflicher (besonders hingebungsvoll inniger) Solistin und zum Schluß Bruckners „Siebente" (E dur), eine Musterdarstellung Löwes und des Orchesters, welch letzteres von dem begeisterten Publikum wiederholt zum „dankenden" Aufstehen von seinen Sitzen gezwungen wurde. Am 25. Januar brachte Nedbal zum ersten Male im Rahmen der Tonkünstler-Vereinigung, prächtig einstudiert, Rich. Strauß' „Alpensinfonie" mit dem der glänzend farbenreichen Schöpfung in Wien noch immer treubleibenden großen Erfolge. Vorher zeichnete sich Frau Vera Schapira mit dem an fulminanter technischer Bravour kaum zu übertreffenden und auch musikalisch großzügigen solistischen Vortrage von Brahms' erstem Klavierkonzert (D moll) aus, das allerdings unter d'Alberts Händen manchmal noch unmittelbarer, spontaner wirkte. Das Vollkommenste an Schwung, Klangschönheit und Ausfeilung bis ins kleinste Detail bekam man am 4. Februar im fünften Konzert der Philharmoniker zu hören, dessen erste drei Programmnummern durchweg lebende Österreicher zu Verfassern hatten. Nämlich Rich. Mandl: Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel, ein nach Mahlerschem Vorbilde in luxuriös modernster Weise sehr geschickt instrumentiertes Effektstück, das zuerst Nedbal — am 17. März 1910 — an einem Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters vor unser Publikum gebracht. Weiter W. Kienzl: „Don Quixotes phantastischer Ausritt und seine traurige Heimkehr" (aus der musikalischen Tragikomödie „Don Quixote" Op. 50). Mit diesen recht charakteristischen, wenn auch vielfach von Wagner beeinflußten Stücken, welche Kienzl selbst in einem Novitätenkonzert hier am 19. Februar 1899 als Dirigent einführte, sollte wohl jetzt sein auf den 17. Januar d. J. gefallener 60. Geburtstag gefeiert werden. (Aus welchem Anlaß — wie schon be-

richtet — Direktor R. Simons in der Volksoper nicht nur des gemütvollen Steirers „Testament“ zur Uraufführung brachte, sondern dann auch einen ganzen Kienzl-Zyklus ebendaselbst veranstaltete. Von der Hofoper aber war er eingeladen, sein populärstes Werk, den „Evangelimann“, zu dirigieren, was ihm bei trefflicher Darstellung auch seitens der Solisten natürlich reichste Ehrungen einbrachte.) Auch die dritte Programmnummer der Philharmoniker: Rob. Fuchs' Serenade Nr. 3 für Streichorchester in Emoll, in ihren ersten drei Sätzen für den heutigen Geschmack vielleicht zu melodisch-biedermeierisch, um so packender in dem flott zigeunerischen Finale, bedeutete wohl eine Art Jubelfeier für einen der liebenswürdigsten einheimischen Komponisten und Kompositionslehrer. Wurde doch R. Fuchs (zu Frauenthal in Steiermark geboren) am 15. Februar 70 Jahre alt. Den lebhaften Hervorrufen folgte übrigens gerade nur Fuchs diesmal nicht, für ihn dankte Weingartner. Um so herzlicher erschien die persönliche Aufnahme der zwei anderen Autoren, besonders jene Kienzls, dessen „Don Quixote“ — als sein eigentliches Lieblings- und Schmerzenskind — leider seinerzeit auf der Bühne versagte. Zum Schluß in Fortsetzung des Beethoven-Zyklus des Meisters göttliche Fünfte, die Weingartner unter allen aus der unsterblichen Neunzahl offenbar am meisten wahlverwandt. Die hinreißende Wirkung namentlich der raschen Sätze bezeugte es aufs neue. Und dazu das gerade in diesem Wunderwerke wohl nirgends in der Welt übertroffene Spiel der Philharmoniker. Man begreift, daß unser Publikum durch die erklärte Lieblingssinfonie der Wiener, die eben nur so gespielt niemals „abgespielt“ erscheinen dürfte, neuerdings aus Rand und Band geriet. Beethoven beherrscht überhaupt jetzt inmitten des immer furchtbarer werdenden Weltkrieges unser Konzertleben selbst immer mächtiger, gerade wie Wagner die Oper. Beweis dessen der besonders lebhafte Zuspruch, den als sogenannte Beethoven-Abende ausschließlich der hehren Muße des Meisters gewidmete Konzerte finden. So jenes vom 20. Dezember, in welchem F. Schalk in gediegenster Weise mit dem Tonkünstler-Orchester nach der „Eroica“ einmal wieder die vollständige „Egmont“-Musik brachte, so nicht minder der am 4. Februar von einer Elite philharmonischer Streicher und Bläser veranstaltete Kammermusikabend, welcher zwischen zwei der reizvoll populärsten Schöpfungen aus Beethovens erster Periode: Dem Klavierquintett mit Bläsern Op. 16 Esdur und dem speziell in Wien unverwüstlichen Septett Op. 20 sein geniales „Geistertrio“ Op. 70 Ddur vorführte. Ein berufener Interpret saß da und bei dem Quintett am Flügel: F. Löwe. Beim Trio waren Ad. Busch (auf dessen viele glänzenden Einzelleistungen in dieser Spielzeit ich noch zu sprechen kommen werde) und J. Grümmer, also die zwei hervorragendsten Solostreicher des Konzertvereins seine ebenbürtigen Begleiter. Bei diesem Zusammenspiel, überhaupt alles an diesem Abend Vorgeführte, ein idealer Genuß der Hörer, trotz der für intime Kammermusik bekanntlich weniger günstigen Akustik des großen Musikvereinssaales.

Bei der Aufführung der „Egmont“-Musik am 20. Dezember wurde das verbindende Gedicht Grillparzers (leider immer nur ein sehr zweifelhafter Notbehelf gegenüber der dramatischen Wirkung der wunderbaren Zwischenaktsmusiken im Theater selbst) vom Hofschauspieler H. Walden gesprochen. Einen Sondererfolg für sich ersang sich der neueste jugendliche Liebling unserer Hofopernbesucher Lotte Lehmann mit dem reizenden quellfrischen Vortrag der Klärchenlieder. „Freudvoll und leidvoll“ mußte sie wiederholen. (Auf das von derselben Künstlerin mit ihrem Hofopernkollegen R. Mayr gegebene, besonders erfolgreiche Konzert werde ich auch noch zurückkommen. Die zahllosen Solokonzerte mußten eben gegenüber den doch noch wichtigeren Orchester- und Choraufführungen im Berichte einstweilen immer zurückgestellt werden. Aber aufgeschoben ist nicht aufgehoben.) Übrigens bringen es die Verhältnisse mit sich, daß gewisse altbekannte klassische Werke immer wieder nur eben von verschiedenen Konzertinstituten zur Aufführung kommen. So am 23. Januar schon zum dritten Male als Gedenkfeier für Kaiser Franz Josef I. Mozarts „Requiem“, und zwar diesmal durch die neue „Wiener Oratorien-Vereinigung“ unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Prof. Wagner, welcher namentlich wieder Chor und Orchester (jenes der „Tonkünstler“) meisterhaft einstudiert hatte und feurigst dirigierte. Unter den Solisten ragte als Sopran das stimmbegabte Mitglied der Volksoper Frau Mina Lefler hervor Den Orgelpart vertrat — da Hoforganist Dittrich noch immer nicht genesen — Herr Alois Dite, und zwar durchaus würdig und wirkungsvoll. Das gleiche läßt sich von den vier J. S. Bachschen Choralvorspielen sagen, mit denen er auf der Orgel des Musikvereins den Abend eröffnete. Die Folge der Chorkonzerte des Konzertvereins wurde wegen der Landestrauer abgeändert und daher am 31. Januar nicht, wie ursprünglich bestimmt, mit Mendelssohns „Paulus“, sondern mit Haydns „Jahreszeiten“ begonnen, die bald nach des Kaisers Tode (etwas gekürzt) H. Wagner mit dem Oratorienverein aufgeführt hatte. Da ich zu der jetzigen Aufführung des Konzertvereins keine Karte erhielt, kann ich auch nicht darüber berichten. Doch soll sie unter der zielbewußten Leitung F. Löwes ganz nach Wunsch verlaufen sein.

Mitte Februar

In einem außerordentlichen Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde“ wurde am 7. Februar einmal wieder Beethovens „Missa solemnis“, von F. Schalk trefflich einstudiert, mit der gewohnten erhebenden Wirkung aufgeführt. Bei den mit wahrem Feuereifer gesungenen gewaltigen Chören kommen einem die zu überwindenden großen technischen Schwierigkeiten kaum zum Bewußtsein. In dem von Frau Förstl-Links Sopran wieder herrlich überglänzten und von Rich. Mayrs mächtigem Grundbaß getragenen Soloquartett störte ein wenig die Unsicherheit der Altistin Frau Färber-Strasser, welche aus München eigens zu verschreiben nicht notwendig war, da wir doch in Wien (z. B. an Frau Kittl) weit mehr geeignete Alte für derlei künstlerische Aufgaben besitzen. Der Solotenor Herr Gallos befriedigte, ohne eben individuell hervorzutreten. Wundervoll umkreiste Ad. Buschs innigst beseelte Sologeige den Engelsgesang des Benedictus: es dürften dadurch manche Augen feucht geworden sein. Auch über das begleitende Konzertvereinsorchester ist wieder nur das Beste zu sagen. Übrigens: Generalprobe und Konzert selbst ausverkauft — wie es sich eigentlich hier bei einer Reprise der „Missa solemnis“ von selbst verstand.

Stärksten Zuspruch fand auch zwei Tage später das dritte der vom Konzertbüro Heller veranstalteten Musikgastspiele deutscher Städte, diesmal München angehend. Da der dortige Generalmusikdirektor Walter, einer der begeistertsten Verehrer und Apologeten G. Mahlers, als Gastdirigent erschien, konnte man sich im vorhinein auf eine Art Mahler-Feier gefaßt machen. In der Tat eröffnete Mahlers abenteuerlich-pikante, teilweise auch wirklich stimmungsvolle erste Sinfonie in Ddur (mit dem auf der Quarte d^1-a rufenden Über-Kukuk, dem parodistischen Trauermarsch usw.), worauf dann noch drei von der Münchener Hofopernsängerin Maria Ivogün vorgetragene bekannte Orchesterlieder folgten. Da wie dort bestmögliche Wiedergabe, riesiger Beifall! Mahlers „Erste“ war freilich schon voriges Jahr von F. Löwe dem sie jetzt wieder spielenden Konzertvereinsorchester so sorgfältig einstudiert worden, daß Walter nur noch einige neue Schlaglichter aufzusetzen brauchte, worüber er von der in Wien besonders zahlreichen Mahler-Gemeinde als der berufenste Apostel mit vielleicht zehnmaligem Hervorruf gefeiert wurde. Was die Sängerin Frau Ivogün betrifft, so überraschte sie vor allem als Stimmphänomen: ihr hellfrischer Sopran gelangt mühelos bis in die schwindelnde Höhe des f^3. Dazu eine jugendlich sympathische Erscheinung glänzende Kehlenfertigkeit auch für die schwierigsten Koloraturen, Läufe und Sprünge, natürlicher Geschmack im Vortrag und glockenreine Intonation: da mußte ihr Wiener Erfolg sensationell sein. Und er war es schon nach der noch vor den Liedern deutsch gesungenen Mozartschen Bravourarie „Ach sie stirbt, meine Hoffnung“, die ursprünglich auf italienische

Worte komponiert ist, und zwar für Mozarts Schwägerin Aloisia Lange geb. Weber („Mia speranza adorata“, Köchels Verz. 416). Die „Geschichten aus dem Wiener Wald“ von Johann Strauß mußte Frau Ivogün trotz der vorgerückten Stunde sogar noch wiederholen. Das musikalische München hat also mit seinem ersten Orchesterdirigenten und seiner ersten Koloratursängerin sich bei uns neue Ehren zugelegt. Und gerade rechtzeitig vor einem verhängnisvollen Zeitpunkte, da wegen der andauernden strengen Kälte und Kohlenmangels in Wien die Konzertsäle bis auf weiteres völlig geschlossen werden sollen!

Rundschau

Noten am Rande

Vierteltöne. Sehr verehrter Herr Professor! Gestatten Sie mir, zu Alex. Jemnitz' Aufsatze „Vierteltöne“ in Nr. 6 Ihrer geschätzten Zeitschrift folgendes Wenige zu bemerken: Die Entwicklung ist schon viel weiter gediehen, als J. annimmt. Ich habe am 20. Januar d. J. im Wiener Tonkünstler-Verein an meinem bichromatischen Harmonium (D. R. P.) einen abendfüllenden Vortrag über die „Musik mit Vierteltönen“ gehalten, der sich vor ausverkauftem Saale eines solch gewaltigen Erfolges zu erfreuen hatte, daß ich ihn, einer Einladung des Österr. Musikpädagog. Reichsverbandes folgend, am 30. Januar wiederholen mußte. Als Beleg anbei zwei Wiener Zeitungen und außerdem ein Berliner Blatt etwas älteren Datums. Auch die „Rhein. Musik- u. Theater-Ztg.“ (Köln) hat vor einem halben Jahre und die „Musikpädagogischen Blätter“ (Wien) haben im Dezember 1916 sehr Ausführliches aus meiner Feder über meine schon bis zu richtigen kleinen Kompositionen gediehenen Arbeiten auf diesem Gebiet gebracht, von vielen kleinern Aufsätzen in Tageszeitungen gar nicht zu sprechen. Jemnitzens nur rein-theoretischer Aufsatz ist also fast gegenstandslos geworden. Daraus kann man ihm keinen Vorwurf machen. Wohl aber muß man dagegen protestieren, daß J., der wohl noch nie einen einzigen Viertelton gehört hat, schon mit unfehlbarer Sicherheit darüber urteilt, wie diese Vierteltöne im einzelnen beschaffen sein müssen. Zu der „Ignorantengruppe, welche Vierteltöne durch weitere Halbierung der gleichschwebenden Zwölfhalbtonleiter gewinnen will und deren Tun deshalb als von vornherein völlig aussichtslos erscheint“, zähle ich nämlich, und — mein Tun hat den Erfolg für sich gehabt!! Freilich: ich Ignorant habe mit der sauren Praxis angefangen und nicht mit der alles-beweisenkönnenden und alles-schon-im-voraus-wissenden und deshalb so zuckersüßen Theorie. Wir Ignoranten halten es eben mit Goethe, der ja auch „Unerhörtes nicht hören konnte“. Mit der Bitte um Veröffentlichung dieser Zeilen zeichnet

Hochachtungsvoll
Ihr ganz ergebenst grüßender
Berlin, 13. 2. 1917 Willy Möllendorf

Ps. Mein Buch „Musik mit Vierteltönen, Erfahrungen am bichromatischen Harmonium“ (D. R. P.) wird demnächst bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen.

Wir bemerken hierzu, daß uns der Aufsatz von A. Jemnitz bereits vor einem halben Jahre zugesandt worden ist. F. B.

Kreuz und Quer

Berlin. Über die Uraufführung von J. Waghalters Oper „Jugend“ (nach Halbe) berichten wir im nächsten Hefte.

Leipzig. Als Nachfolger Martersteigs wurde Geh. Hofrat Meyer-Waldeck zum Intendanten der Städtischen Theater gewählt.

— Walter Niemann, dessen „Rheinische Nachtmusik“ für Streichorchester und Hörner in den beiden Kriegswintern 16 Aufführungen erlebte, vollendete ein bei Breitkopf & Härtel erscheinendes „Deutsches Waldidyll“ (Ein Tag im Walde) für kleines Orchester Op. 45, dessen Partitur des Holsteiner Timm Krögers Verse „Im Walde“ aus dem Novellenkranz „Die Wohnung des Glücks“ vorangesetzt sind.

Neuyork. Im Januar waren 75 Jahre seit der Begründung der Philharmonischen Gesellschaft zu Neuyork verflossen. Nächst den Gesellschaften zu London und zu Wien ist sie die älteste ihrer Art.

Würzburg. Dem bekannten Konzertsänger Richard Fischer, Lehrer für Sologesang am Königl. Konservatorium in Würzburg, wurde vom König von Bayern das König-Ludwig-Kreuz für Heimatverdienste während des Krieges verliehen.

Wien. Franz Schreker hat eine Kammersinfonie für Streicher, sieben Bläser, Klavier, Harmonium, Harfe, Celesta und Schlagwerk vollendet. Das Werk, das für den Lehrkörper der Wiener Musik-Akademie geschrieben wurde, wird von den Lehrern dieser Anstalt am 3. März zur Uraufführung gebracht. Weitere Aufführungen finden noch in deser Spielzeit durch das Dresdner Hoforchester in Dresden unid in Berlin statt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 9

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 1. März 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

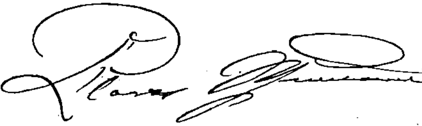
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Clara Schumann

Tagebuchblätter ihres Enkels
Ferdinand Schumann (Dresden)

Die hier mitgeteilten Tagebuchblätter wurden vor reichlich 20 Jahren niedergeschrieben. Als ich damit anfing, war ich 19 Jahre alt, Frühjahr 1894 in Frankfurt am Main. Damals hatte mich meine Großmutter Clara Schumann soeben in ihr Haus aufgenommen, um mir ihren Unterricht im Clavierspiel zuteil werden zu lassen. Meine Aufzeichnungen berichten aus Clara Schumann's zwei letzten Lebensjahren und schließen mit ihrem Tode ab. Der 20. Mai 1896 setzte diesem ungewöhnlichen und seltenen Künstlerleben ein Ende.

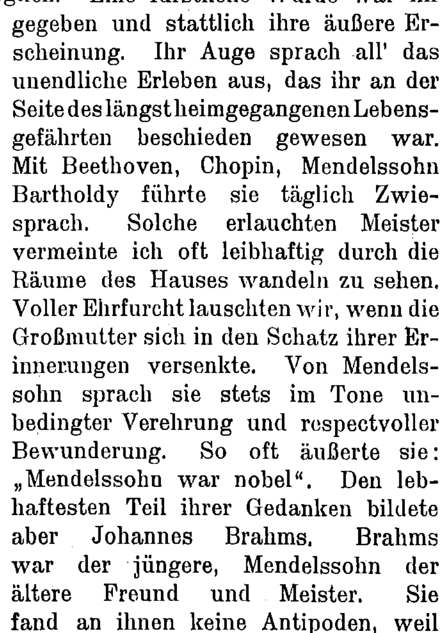




Als der Enkel in das Haus der Großmutter kam, stand sie im 75. Lebensjahre. Sie spielte damals schon lange nicht mehr öffentlich, häufig aber im intimen Kreise und gerne. Ihr Spiel war nach dem Urteil von Kennern und denen, die ihr längst nahestanden, gänzlich von den Jahren unberührt, wundervoll und durchaus meisterhaft. Dem überwältigenden Eindruck ihrer Künstlerschaft hat sich auch damals Niemand entziehen können. Sie vermied nur, lange und anstrengende Stücke zu spielen, hielt weise Haus mit ihren Kräften und überschritt nie die Grenze, wo der hinfällige Körper dem starken Willen nicht mehr zu folgen vermochte. Was sie dann gab, war vollendet, aus der Fülle der Kräfte geschaffen. Sie gab täglich noch Stunden und spielte täglich für sich alleine. Ich habe sie jeden Tag gehört. Mit Tonleitern fing sie an. Auch blieb sie stets in Verbindung mit früheren Schülern und Schülerinnen, die sich nach kürzerer oder längerer Zeit einstellten, um ihr vorzuspielen.

Da der Enkel heiterer Gemütsart war, musikalisch sehr interessiert, und seinen Großvater damals schon unendlich liebte, so entwickelte sich bald ein zärtliches Verhältnis zur Großmutter. Es blieb so, und nur der Tod beendete eine Zeit, die in einem solchen Erleben nie wiederkam und dem Enkel die beglückendsten Erinnerungen hinterlassen hat.

Die hohen Jahre waren natürlich nicht spurlos an der Großmutter vorübergegangen. Zudem hatte sie in letzter Zeit schwere Erkrankungen der Lunge überstanden. Mannigfache Leiden chronischer Art hatten Besitz von ihr ergriffen, Gicht in den Fingern, und namentlich peinigende Gehörstäuschungen. Sie war ernst in ihrem Wesen, nie müßig, von andauerndem Arbeitssinn erfüllt, ganz und gar energievoll, in Anwandlungen seelischer Depression und des Kleinmutes indessen liebevollem Zuspruch sehr zugänglich. Eine fürstliche Würde war ihr gegeben und stattlich ihre äußere Erscheinung. Ihr Auge sprach all' das unendliche Erleben aus, das ihr an der Seite des längst heimgegangenen Lebensgefährten beschieden gewesen war. Mit Beethoven, Chopin, Mendelssohn Bartholdy führte sie täglich Zwiesprach. Solche erlauchten Meister vermeinte ich oft leibhaftig durch die Räume des Hauses wandeln zu sehen. Voller Ehrfurcht lauschten wir, wenn die Großmutter sich in den Schatz ihrer Erinnerungen versenkte. Von Mendelssohn sprach sie stets im Tone unbedingter Verehrung und respectvoller Bewunderung. So oft äußerte sie: „Mendelssohn war nobel". Den lebhaftesten Teil ihrer Gedanken bildete aber Johannes Brahms. Brahms war der jüngere, Mendelssohn der ältere Freund und Meister. Sie fand an ihnen keine Antipoden, weil Beide lautere Künstler waren. Gänzlich fern stand sie der neudeutschen Richtung Wagner-Liszt-Berlioz, der Richtung, die Anton Rubinstein characterisierte als das „Überhandnehmen des Colorites auf Kosten der Zeichnung, der Technik auf Kosten der Gedanken, des Rahmens auf Kosten des Bildes". Wagner's Musik lehnte sie gänzlich ab. Der Mensch Wagner war ihr noch antipathischer, ja geradezu verhaßt.



Ich möchte doch dem Leser ganz kurz die Hausgenossen meiner Großmutter vorstellen. Denn sie erscheinen in den Tagebuchblättern an verschiedenen Stellen. Meine Großmutter bewohnte damals ihr Haus schon seit ungefähr 16 Jahren, eine Villa in der Myliusstraße mit der Hausnummer 32. Sie hatte sich Ende der 70er

Jahre in Frankfurt niedergelassen, von Berlin aus durch Joachim Raff an das Hoch'sche Conservatorium berufen, und mit ihr ihre zwei Töchter Marie und Eugenie, die gleichfalls als Lehrkräfte in diese Anstalt eintraten. Marie Schumann, die ältere Tochter, wie die jüngere unvermählt geblieben, trug die Züge ihres Vaters am getreuesten. Sie blieb die Gefährtin ihrer Mutter zeitlebens und betreute sie in der seltensten Weise. Ihr war es zum großen Teil zu verdanken, wenn Clara Schumann den Angehörigen, den Freunden und der Kunst bis in ein so hohes Alter hinauf erhalten blieb. Sie führte den Hausstand, gab dann aber auch gleichfalls Unterricht im Clavierspiel, auch mir, bereitete die Schüler für die Mutter vor und sorgte für den Unterricht in Theorie und Ensemblespiel. Für dieses wurden Frankfurter Künstler engagiert, für jenes Fach erschien regelmäßig Professor Anton Urspruch vom Raffconservatorium im Schulzimmer des Hauses. Späterhin verwaltete Marie Schumann als Erbin den Nachlaß ihrer Mutter und sichtete aus ihm für Berthold Litzmann das Material zu seiner großen Clara Schumann-Biographie. Gegenwärtig lebt sie in Interlaken.

Als ich nach Frankfurt kam, war Eugenie Schumann, meine jüngere Tante, von Frankfurt nach London übergesiedelt und hatte sich dort in kürzester Zeit einen weiten Wirkungskreis als Clavierlehrerin geschaffen. Sie lehrte dort ganz im Sinne der Mutter und fand rasche Aufnahme, dem musikalischen Publikum schon durch die Mutter bekannt, die viele Jahre lang regelmäßig zur season nach London gekommen war. Meine Tante kam aus England stets in den Ferien nach Frankfurt, im Sommer direct nach Interlaken. Viele Jahre später ging sie in gleichem Wirken nach Manchester. Gegenwärtig lebt sie in Wabern bei Bern.

Endlich erwähne ich noch meine Schwester Julie, jetzt Frau verwittwete Professor Walch in Höxter, als Mitbewohnerin in der Myliusstraße. Sie war schon lange da, als ich kam, ebenfalls ihre Ausbildung bei der Großmutter genießend. Diese Zeit lief mit Beginn des Jahres 1895 ab. Für die nächsten Monate bis in den Sommer folgte ihr dann noch mein Bruder Felix. Er bereitete sich vor für den Eintritt in die kaufmännische Lehre und wohnte bei seiner Großmutter.

In Frankfurt lebte noch Clara Schumann's zweitälteste Tochter, meine Tante Elise, vermählt mit Louis Sommerhoff. Der Verkehr ging lebhaft hin und her zwischen der Myliusstraße und dem Sommerhoff'schen Besitztum, das weit draußen vor der Stadt lag in der Gutleutstraße und das Gogel'sche Gut hieß. Im Sommer gingen Sommerhoffs auf ihre Villegiatur an den Strand nach Holland, meine Großmutter ins Hochgebirge, und so sah man sich immer erst im Herbste wieder. Den Aufenthalt im Gebirge beschloß meine Großmutter regelmäßig mit einigen Tagen in Baden Baden, das ihr sehr ans Herz gewachsen war, und an das sie die teuersten Erinnerungen band. Hier hatte sie in den 60er Jahren gewohnt, von hier aus dem Aufsteigen des treuen Freundes Johannes Brahms zur Unsterblichkeit zugeschaut und für ihn gewirkt.

Hin und wieder traf Hausbesuch für längere oder kürzere Zeit in der Myliusstraße ein. Der bedeutsamste Gast war Johannes Brahms. Sein Besuch war meistens mit einem künstlerischen Auftreten in Frankfurt verbunden. Er kam insbesondere, eingeladen von den Concertdirectionen, um seine neucomponierten Clarinettsonaten zur Aufführung zu bringen, und wirkte dabei am Flügel mit. Was mein Tagebuch über diese Brahmstage in Frankfurt enthielt, veröffentlichte ich vor zwei Jahren in dieser Zeitschrift als „Erinnerungen an Johannes Brahms“ (Neue Zeitschrift für Musik 1915 Hefte 26—28). Die Begebenheiten dieser Brahmstage erscheinen auch von Weitem in meinen heute gebrachten Aufzeichnungen. Einiges Wenige von dort mußte ich nochmals bringen, um die Zusammenhänge nicht zu zerstören, die Concerttage mit Brahms im Speciellen schob ich an den betreffenden Stellen dem Texte ein, ganz kurz erwähnt, in summarischer Form und eckig geklammert. Dies erschien zum Verständnis des Übrigen unentbehrlich. Zusätze anderer Art aus neuerer Zeit habe ich gleichfalls in eckiger Klammer gebracht.

Zu den Brahmserinnerungen sei an dieser Stelle redigierend noch Einiges nachgetragen. Zunächst war ich schon im Frühjahr 1894 Mitbewohner des Hauses in der Myliusstraße. Dem Abend des 10. November 1894, an dem Brahms bei uns ganz im intimen Kreise seine neu componierten Clarinettsonaten zum ersten Male und mit Mühlfeld zusammen zum Vortrag brachte, war auch Frau Laura von Beckerath aus Rüdesheim gegenwärtig. Von ihr erfahre ich, daß die erregte Unterhaltung hinterher beim Abendessen zwischen Brahms und Stockhausen ein soeben erschienenes Memoirenwerk zum Gegenstand hatte: „Hermine Spies, ein Gedenkbuch für ihre Freunde, von ihrer Schwester“ (Minna Spies in Wiesbaden). Das Autograph, das ich am 5. Oktober 1895 dem Dr. Rottenberg aus Brahmsens Hand überbrachte, war eine Niederschrift des Liedes „Über die Haide hallet mein Schritt, dumpf aus der Erde wandert es mit“, und trug die Widmungsworte: „An Ludwig Rottenberg, fröhlicheren Wanderschritt wünschend, Johannes Brahms“. Das Lied findet sich im Liederheft Op. 86 und war damals längst gedruckt. Noch sei erwähnt, daß Max Kalbeck in Wien vor vielen Jahren meine Brahmsmemoiren eingesehen und Verschiedenes im Schlußbande seiner großen Brahmsbiographie gebracht hat. Kurz nach Drucklegung in dieser Zeitschrift erschienen sie auszugsweise im Nachdruck unter der Überschrift „Johannes Brahms in Frankfurt“ im ersten Morgenblatt der Frankfurter Zeitung vom 22. Juli 1915, und dieser Auszug wiederum, ins Englische übersetzt, im Oktoberheft 1916 der Musical Quarterly von Schirmer in New York („Brahms and Clara Schumann, by Ferdinand Schumann“). Übersetzer Jacques L. Mayer in München. Aus meinen heute veröffentlichten Erinnerungen verwertete Professor Berthold Litzmann in Bonn die Aufzeichnungen am Sterbelager meiner Großmutter in seiner Clara Schumann-Biographie.

Aus dem Tagebuch

I. Teil: 1894

24. April. Als Großmutter heute aus dem Clavierauszuge zu Humperdinck's „Hänsel und Grethel“ spielte, meinte sie, es seien zuviel Instrumente in den Auszug hineingebracht. Als sie an dem Auszug zur Peri arbeitete, hätte sie der Großvater — sie nennt ihn „Papa“, mit gedehntem Ton auf der zweiten Silbe — verschiedentlich ermahnt, so und so viele Instrumente der Partitur im Clavierauszug wegzulassen.
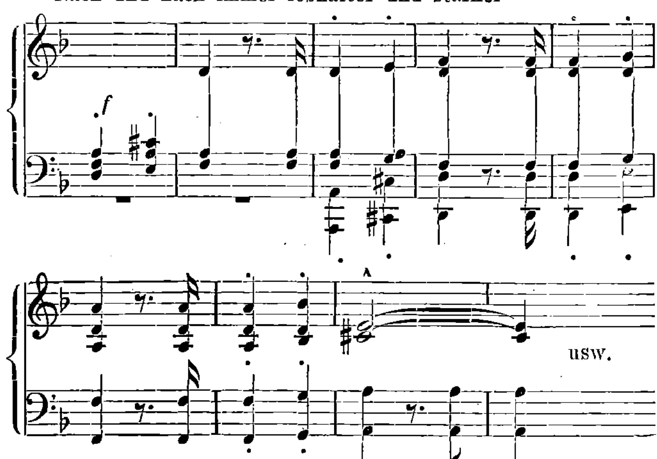
30. April. Besuch von Miss Oliversen und Fräulein Geissler, der Großnichte von Franz Schubert. Großmutter spielte den Damen u. A. das Intermezzo in Es moll aus Op. 118 von Brahms vor, Andante largo e mesto, und

sprach sich dahin aus, daß dies Stück eines der tiefsinnigsten sei, die ihr vorgekommen. An jedem Stück von Brahms hätte man seine Freude.

Nachmittags las ich bei Herrn Moritz Oppenheim einen Brief von Schumann an Julius Rietz in Leipzig. Er lag in der Handschrift vor, war datiert 1. November 1848 Dresden und betraf die Aufführung der Genoveva am Stadttheater in Leipzig. Die Aufführung war aus allen möglichen Gründen verschleppt worden, und der Componist glaubte, auch Rietz, damals Capellmeister am Theater, verantwortlich machen zu müssen. Demgemäß lautete der Brief sehr erregt und schloß mit den Worten: „Tadel vertrag' ich, aber über die Achsel, mein Herr Musikdirektor, lasse ich mir mein Stück nicht ansehen". Ein später hinzugefügtes Schreiben der Großmutter an den späteren Besitzer des Briefes besagte aber, daß das Verhältnis der beiden Männer wieder durchaus freundschaftlich wurde. „Künstler sind eben reizbare Naturen."
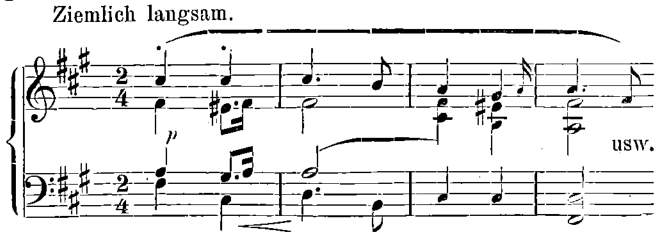
1. Mai. Abends Herr Professor Stockhausen, der große Sangesmeister, und Frau Professor zum Essen. Ich erfahre, daß zum 60. Geburtstage von Brahms (7. Mai 1893) eine Medaille auf ihn geprägt worden sei. Großmutter meinte, er sähe auf ihr aus wie der steinerne Gast.

4. Mai. Vorgestern spielte Großmutter die Variationen aus Beethoven's E dur-Sonate, Op. 109, heute Schumann's Humoreske und meinte darnach, man hätte sich bei der Humoreske melancholische, extravagante, phantastische Gedanken zusammen zu denken. Die canonische Stelle in D moll
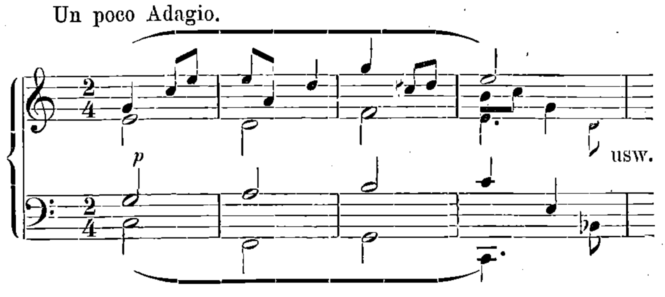


sei sehr humoristisch. Die „innere Stimme" späterhin sei die eigentliche Melodie, und was gespielt werden solle, sei Begleitung oder Ausschmückung. Die innere Stimme solle nicht mitgespielt werden, man könne sie aber gut vor sich hinsingen.
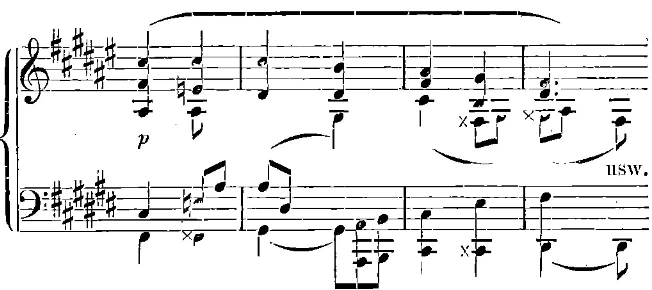
Abends erzählte sie mir dann noch von ihren Variationen über das Fis moll-Stückchen aus den Albumblättern. [Gedruckt als Op. 20 bei Breitkopf & Härtel. Über dasselbe Tema hat auch Brahms variiert.] Sie hätte die Variationen dem Großvater zum letzten Geburtstag vor Endenich (8. Juni 1853) componiert. In der letzten Variation habe sie das Tema zum Schluß noch einmal gebracht und dabei als Mittelstimme jene Romanze eigener Composition hineinverwoben, über die der Großvater als opus 5 Impromptus geschrieben, seine erste musikalische Huldigung für sie. Sein Albumblatt beginnt:



Ihre Romanze, vom Großvater harmonisiert, beginnt:



In ihrem Variationenwerk hat Großmutter nun so geschrieben:



Die Großmutter erzählte nun weiter, sie hätte dem Großvater die Variationen auf den Geburtstagstisch gelegt und abgewartet, ob er die Reminiscenz herausfinden würde. Und er hätte sie gleich gefunden. Zum Schluß sagte sie, sie hätte die Variationen mit großer Liebe componiert. Sie seien aber schwer.

5. Mai. Großmutter mit uns im Opernhaus. Hänsel und Grethel von Humperdinck. Sie fand die Musik verworren und zu wagnerisch, die Musik in der Engelscene zu laut.

7. Mai. Herr und Frau Pfeiffer aus Stuttgart zum Abendessen. Die Herrschaften waren auf der Durchreise. Großmutter wohnte bei ihnen, wenn sie in Stuttgart spielte. Auf Brahms wurde angestoßen. Er hat heute Geburtstag. Später sprach man von Clavieren. Großmutter ist sehr für den deutschen Steinweg in Braunschweig. Die Mitteltöne seien so weich, die oberen Töne allerdings etwas dünn. Wir haben im Hause nur diese Instrumente.

Die Aufführung aller Sinfonieen von Beethoven neulich in Bonn (4.—6. Mai) nennt Großmutter unverständig. Überhaupt stände es jetzt schlimm in der Welt mit der Kunst.

11. Mai. Fräulein Emilie List aus München, eine Jugendfreundin der Großmutter und jetzt sehr bejahrte Dame, zum Besuch für längere Zeit eingetroffen. Abends wird über die Dirigentenreisen Hermann Levi's gesprochen. Großmutter kann sich in diese nicht hineinfinden und stellt Mendelssohn als Vorbild hin, der sich nie einfallen ließ, als Dirigent zu reisen, es sei denn, um seine Werke zu dirigieren.

18. Mai. Großmutter's Gehör ist so schwach, daß sie fast kaum das Orchester hört, nur im Forte. Meist hat sie deshalb ein Hörrohr zur Hand, das sie auch bei Tische zur Seite hat. Wenn man mit ihr spricht, so redet man am besten in das Rohr hinein. Da versteht sie dann jedes Wort. Wenn nicht Jeder bei Tisch laut spricht, so wird ihr das fatal, und sie denkt, man sage etwas, was sie nicht hören solle.

Herr Professor Rudorff aus Berlin, auf der Durchreise nach Engelberg, heute bei der Großmutter in der Theestunde.

26. Mai. Heute Vorspielabend der Schülerinnen vor Großmutter und einigen geladenen Gästen (Fräulein Clementine Becker, die Componistin, unsere Nachbarin). Zum Schluß setzte sich Großmutter selbst an den Flügel und spielte die Cis moll-Etude Op. 25,7 von Chopin, die Arabeske von Schumann und aus der C dur-Fantasie das Finale. Jene Etüde mit dem kurzen Vorspiel in der linken Hand aus kleinen Noten liebt sie sehr.

27. Mai. Heute Abend Gespräch über Franz Liszt. Die Großmutter äußerte ihre Abneigung und meinte, an seinen Compositionen sei alles so roh. Sein Spiel hätte sie nur in Erstaunen gesetzt, aber niemals erwärmt.

29. Mai. Bei einem Gespräch über die Unehrlichkeit der Dienstmädchen hörte ich heute aus dem Munde der Großmutter ein Beispiel von der Weichherzigkeit Schumanns. Die Großeltern hatten ein diebisches Dienstmädchen, das der Großmutter Strümpfe stahl. Die Strümpfe wurden im Koffer des Mädchens gefunden. Großvater brachte die Diebin vor Gericht. Sie bekam Gefängnis. Das hätte ihm, Großvater, nun aber so leid getan, daß er dem Mädchen einen Thaler schenkte.

31. Mai. Heute Abend Frau Professor Rudorff aus Berlin. Sie reist dem Professor nach, bleibt bis morgen Abend. Längeres Gespräch über Philipp Spitta und letzte Nachrichten über seinen Tod. Er starb vor Kurzem in Berlin.

2. Juni. Goldene Hochzeit von Herrn und Frau Professor Ferdinand Kufferath in Brüssel. Großmutter war eingeladen, mußte aber abschlagen. Sie telegraphierte heute: „Dem theueren Jubelpaar, der lieben Kinderschaar, der Wünsche treueste von Clara und Marie.“

4. Juni. Wir sprachen heute von Schumann's Faust. „Hast du die Sorge nie gekannt?“ Großmutter meint, wenn diese Worte nicht ganz genial gesungen würden, so müßte man lachen. Sie hätte dies einmal bei einem Sänger erlebt.

6. Juni. Frau Hans von Bülow besuchte heute die Großmutter und erzählte ihr unter Anderem, der verstorbene Künstler habe zuletzt an einer Nierenkrankheit gelitten, die das Gehirn in Mitleidenschaft zog. In diesem Zustande habe er Vieles gesagt, was ihm nachher sehr leid getan hätte. Bülow ist vor Kurzem in Cairo gestorben.

15. Juni (Interlaken). Seit einigen Tagen Julie [meine Schwester, jetzt Frau Professor Walch in Höxter] und ich hier in Interlaken. Großmutter und die Tante kommen erst in acht Tagen. Sie sind in Basel ausgestiegen, wohnen bei Herrn und Frau Von der Muhll in der Gellertstraße und besuchen das Beethovenfest. Wir wohnen hier in Matten und haben den ersten Stock eines châlet, das Herrn Sterchi-Wettach gehört. Herr Sterchi besitzt auch das Grand Hôtel Kurhaus Mürren und hält sich im Sommer da oben auf. Großmutter schrieb uns aus Basel, wir sollten uns nur recht die Jungfrau ansehen. Das können wir von der Wohnung aus vorzüglich. Mir ist der Anblick eines solchen prächtigen Schneeberges ganz neu. Unser Haus steht an einer lebhaften Wegteilung. Den ganzen Tag fahren hier die Wagen ins Lauterbrunnerthal.

17. Juli. Großmutter erzählt heute, ihr Vater sei jeden Abend ins Bierhaus gegangen. Nie hätte zu Hause Mehlspeise auf den Tisch kommen dürfen. Nur wenn sie ein Concert gegeben hatte als Kind, durfte sie sich darnach selbst den Speisezettel zurecht machen, wobei sie sich immer Mehlspeise wünschte. Wenn es jetzt einmal Mehlspeise giebt, so freut sie sich darauf. Oft will sie kein Fleisch essen, aber sie wird dann von der Tante dazu überredet. Eine Eierspeise liebt sie sehr, die sie in England kennen gelernt hat. Die Speise heißt custard und wird kalt gegessen, mit Caramelsauce.

25. Juli. Beim Abendessen giebt Großmutter ihrer Bewunderung Ausdruck für die Bearbeitung deutscher Volkslieder durch Brahms, die vor Kurzem in dieser Gestalt veröffentlicht wurden. Brahms sei dazu wie geschaffen, die Clavierbegleitungen seien außerordentlich schön. Brahms hätte nicht den Melodienschatz eines Schubert, Schumann. Aber er hätte das für sich, daß er in den Durcharbeitungen seiner Sonatensätze immer wieder Neues bringe. Mendelssohn's A moll-Symphonie pries sie sodann in allen Zungen. Sie sei das Schönste, was es gäbe. Kein Mensch könnte heutzutage mehr solch' einen Satz schreiben. Man lebe jetzt in einer schlimmen Zeit.

30. Juli. Der greise Herr von Simson, der erste Präsident des neuen deutschen Reichstages, besuchte heute die Großmutter. Sie spielte ihm vor: Präludium und Fuge in E moll (eigentlich für Orgel) von Bach, die Versetzungsetüde von Chopin (es war die erste der drei Etüden de la méthode des méthodes) und vom Großvater die Romanzen in Fis und H dur aus Op. 28, das letzte Nachtstück in F und die D moll-Romanze aus Op. 32. Das Bach'sche Werk nannte sie schwärmerisch, die Fuge speziell klänge wie neu. Die Etüde hätte Chopin sicher nicht Etüde genannt, wenn er sie selbst veröffentlicht hätte.

31. Juli. Die Großmutter spielt mit der Tante Marie öfters Clavier zu vier Händen, dabei übernimmt sie stets Primo. Die Tante hat eine Menge Noten von Frankfurt mitgebracht. Schon neulich wurden Streichquartette von Mozart gespielt, heute wieder. Das Quartett heute ging in B dur, erster Satz Allegro vivace assai 6/8. Den ersten Satz nannte Großmutter kindlich, doch die Meisterhand sei überall zu erkennen. Großmutter legte heute außerdem Schuberts E moll-Variationen Op. 10 (für vier Hände im Original) auf. Als das Schönste in dieser Art pries sie die As dur-Variationen. Man spielte das Tema.

4. August. Schönes Gespräch heute wieder über Brahms. Großmutter's Schwärmerei. Seine D moll-Geigensonate und das Clarinettquintett seien das Poesievollste und Schönste, was er je geschrieben habe, das reinste Gold. „Wenn der Papa dies Quintett gehört hätte, außer sich wäre er gewesen.“ Weiterhin Weber und Meyerbeer. Großmutter nennt Carl Maria voll von Originalität und Melodieen.

(Fortsetzung folgt.)



Aus dem Leipziger Musikleben

Heinrich v. Herzogenbergs Oratorium „Die Geburt Christi" wurde einem großen Publikum in der Universitätskirche von deren Chor übermittelt. Das zweistündige Werk ist weder gedanken- noch farbenreich, vermag aber trotz seiner geringen Tiefe durch leichtgefällige Oberfläche — Herzogenberg war Österreicher — zu interessieren. Das Beste dieser ganz auf den Gesang gestellten Musik liegt im Zart-Lyrischen (Wiegenliedszene). Starke Akzente gelingen ihr nicht. Die epischen Partien, die im wesentlichen dem Evangelisten zufallen, zeichnen sich durch größere Gesanghaftigkeit vor den üblichen Rezitativen aus. Das Orchester ist etwas dürftig behandelt, und das Klavier dient nur als Krücke für die Solisten. Geschmacklos sind die Verballhornungen alter lieber Weihnachtslieder. Die Aufführung war von Herrn Prof. Hofmann gut vorbereitet. Von den Solisten verdient neben Herrn Kammersänger Pinks, der den Evangelisten geistig und musikalisch fein und sicher gestaltete, Frau Marta Wermann genannt zu werden. Ihr klarer Sopran lieh Mariens Mutterseligkeit Wärme und Schlichtheit. —

Die vierte Gewandhauskammermusik brachte einen reizenden Haydn, einen köstlichen Mozart (als fünfter wirkte hier Fr. Heintzsch mit) und Beethovens selten zu hörendes Sextett, in welchem sich zu den Künstlern Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Klengel die ausgezeichneten Bläser Bading und Rudolph und der Meister des Kontrabasses A. Wolschke zugesellten. Es war ein anregender, von einer zahlreichen Zuhörerschaft lebhaft begrüßter Abend.

Die einheimische Sängerin Maria Schultz-Birch macht sich durch regelmäßige Veranstaltungen um Verbreitung von „Musik der Zeitgenossen" verdient. Diesmal hatte Friedrich Martin, Organist an der Stadtkirche zu Weimar, ein klarer, poetischer Kopf, das Wort. Sein Feld ist die Miniaturarbeit. Hier zeitigt er wohlgeratene Früchte. Sobald er aber „modern" wird, was ja gar nicht notwendig ist, glaubt man ihm nicht recht, was er sagt. Frl. Schultz-Birch sang alle die Liederchen und Lieder mit viel Verständnis und Innigkeit, am Flügel von Frl. Cramme anschmiegsam begleitet.

Die Pianistin Helene Zimmermann aus München gab einen Klavierabend und zeigte sich in Stücken von Bach, Schubert, Brahms als eine mit hohem technischen Können ausgestattete Spielerin, die auch musikalisch zu denken und fühlen vermag. Dankbar war man ihr für die Bekanntschaft des Zilcherschen musikalischen Bilderbuchs: kleine Phantasiestücke, die sie allerliebst spielte.

Der Bachverein ehrte das Gedächtnis unserer toten Helden durch eine Wiederholung des „Deutschen Requiems" von Brahms. Die Aufführung in der gut besuchten Thomaskirche war unter Professor Straubes großzügiger Leitung als eine in allen Teilen vortrefflich gelungene zu bezeichnen. Der straff disziplinierte Chor, durch freundliche Hilfskräfte in den Männerstimmen gehörig gestärkt, erfüllte seine Aufgabe mit Hingabe und technischer Sauberkeit; das Gewandhausorchester und M. Fest an der Orgel unterstützten ihn in zuverlässigster Weise. Das Baritonsolo sang Kammersänger Arlberg mit gewohntem künstlerischen Geschmack, die heikle Sopranpartie hatte die hiesige Sängerin Wilma Tamme übernommen. Sie sang natürlich und mit Empfindung.

Im vierten Konzert im Hause Schmidt-Ziegler hatte das Leipziger Trio der Herren Weinreich, Konzertmeister Wollgandt und Prof. Klengel das Wort in Smetanas entzückendem G moll-Klaviertrio und Stephan Krehls Op. 32 (D dur), einem edelgearteten Stück. Die Künstler spielten wundervoll geschlossen und durchgeistigt. Ihnen schloß sich Frau Tilla Schmidt-Ziegler an, die wieder einmal eintrat für innige Manuskriptlieder von Joh. Val. Andreae. Goethe-Texte, die auf allen musikalischen Prunk verzichten, insbesondere eine moderne Behandlung von vornherein ablehnen. Sehr stimmungsvoll malt der Komponist „Über allen Gipfeln ist Ruh". Die Sängerin trug diese Lieder mit innigem Verständnis und vollem Erfassen vor.

Ein Kammerabend im Feurichsaale führte drei in Leipzig nicht unbekannte Damen zusammen: Beatrix Kernic, Else Strako-Jansen und Bertha Franke-Baumann. Erstere, ehedem besonders als Gretel ein Liebling der Leipziger, singt nach wie vor mit jener Frische und reizenden Munterkeit, mit der sie früher so oft ihr Publikum beglückte. Frau Franke-Baumann stellte sich vorteilhaft als Pianistin, noch vorteilhafter als Komponistin von gesunder Erfindungsfrische und tüchtiger Schulung vor. Zwischenhinein rezitierte Frau Strako-Jansen einige Sachen gewandt und anmutend. Am besten gelangen ihr die zarten weich lyrischen. ♭

Der Einzug der bulgarischen Gäste war von bestem künstlerischen Erfolge begleitet. Sie wurden mit Recht herzlich gefeiert, denn ihre Dichtungen und musikalischen Gaben zeigten hohe Kultur.

Der Leipziger Männerchor gab sein 50. Wohltätigkeitskonzert, dem der König beiwohnte, in der stark besuchten Alberthalle. Die Uraufführungen des Soldatenausmarschs von G. Wohlgemuth, Durchhalten von G. Kissig und Volk in Waffen von J. Schönebaum fanden freundliche Aufnahme. Als Solisten wirkten Frl. Lotte Mäder und Kammersänger Alfred Kase mit. Besonders des letzteren Lieder hatten durchschlagenden Erfolg.

Die Gewandhauskonzerte erfreuen sich eines weit regeren Besuchs als im Vorjahre. Das neunte brachte eine köstliche Aufführung der Haydnschen „Schöpfung" mit Frau Merem-Nikisch, Herrn Lißmann und Herrn Sistermans als Solisten. Im zehnten glänzte Herr Edwin Fischer mit der Wiedergabe des Klavierkonzerts in Es dur von Beethoven, dem der ganze Abend (Egmont-Ouverture, Eroika) gewidmet war.

Überhaupt hörte man in allen bisherigen Gewandhauskonzerten erstklassige Solokräfte. So im elften Professor Straube (D moll-Konzert für Orgel von Händel) und Frau Cläre Dux (Händel und Mendelssohn), im zwölften den Dresdener Meistersänger Friedrich Plaschke (Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte"), im dreizehnten Frau Durigo und Herrn Hans Lißmann.

Alle Abende zeigten das Orchester und seinen hervorragenden Führer Prof. Nikisch auf der gewohnten Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Im vierzehnten Konzert, in dem die alte Musik (Corelli, Bach, Mozart) triumphierte, erschien Nikisch beim Corellischen Weihnachtskonzert in der Bearbeitung von Arnold Schering am Flügel, der dann merkwürdigerweise in Bachs Brandenburgischem Konzerte in G dur unbenützt blieb. Mit Bachs „Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders" bereitete Frau Landowska am Cembalo hohen Genuß, weit höheren noch mit einem Mozartschen Konzerte am Flügel. Das fünfzehnte Konzert war ein (dritter) Brahms-Abend: die F dur-Sinfonie und das Klavierkonzert in B dur mit Frau Ney-van Hoogstraten als vortrefflicher Solistin.

Vom sechzehnten Konzert fand nur die Hauptprobe statt. In ihr erschien Klara Musil, eine der besten Vertreterinnen des Ziergesanges, mit Arien von Mozart und Isouard.

Ein Beethoven-Abend war wieder das siebzehnte Konzert mit der Koriolan-Ouvertüre, dem Violinkonzert, dessen Solist Franz v. Vecsey, einer der besten Geiger der Gegenwart, mit Recht stürmischen Beifall fand, und der in wundervoller Abklärung gespielten Pastoralsinfonie. ♯



„Jugend"

Oper in 3 Akten, frei nach Max Halbes gleichnamigem Drama von Hans Richard Weinhöppel

Musik von Ignatz Waghalter

Uraufführung im Charlottenburger Deutschen Opernhause am 17. Februar

Besprochen von **Bruno Schrader**

Ignatz Waghalter wirkt neben Mörike und Krasselt als Kapellmeister am Berlin-Charlottenburger Deutschen Opernhause. In der zweiten, Guraschen Periode der „Komischen Oper", welch

letztere nunmehr nur noch als Hausbezeichnung existiert, tauchte er in Berlin zum ersten Male als Opernkomponist auf. Das damalige Werk „Der Teufelsweg" verriet ein starkes, entschieden dramatisches Talent, machte aber trotz seines wirksamen Librettos sonderbarerweise keinen weiteren Weg über die Bühnen. Es folgte dann am Deutschen Opernhause „Mandragora", deren Erfolg das gleiche Rätsel aufgab.

Wie wird es nun mit der „Jugend" werden? Manche prophezeien ihr den Siegeslauf durch die Opernwelt, andere verneinen ihn. Meine eigenen Erfahrungen auf diesem unberechenbaren Gebiete zwingen mich da zum Verzichte auf jedes Prognostikon; ich kann nur feststellen, daß der neuen Oper Qualitäten anhaften, die eine günstige Prophezeiung wohl stützen könnten.

Der Text ist nach Halbes beliebtem Stücke frei bearbeitet und entwickelt den Stoff so, daß ihn auch derjenige Zuschauer, der das Original nicht kennt, klar und mühelos erfaßt. Die Unmöglichkeit des Dorfschullehrers, in den der fanatische, weltfeindliche Kaplan umgedrechselt wurde, wird durch die Darstellung aufgehoben, welche hier in Maske, Aktion und Situation eben durchaus den Geistlichen und nicht den untergeordneten Lehrer sehen läßt. Wie dürfte sich letzterer auch wohl herausnehmen, so despotisch in die Familienverhältnisse des Pfarrherren einzugreifen? Ganz abgesehen davon, daß der Dorfschullehrer nicht Mitbewohner des Pfarrhauses und Teilnehmer des pfarrherrlichen Tisches zu sein pflegt. Hier könnte aber das Libretto ohne weitere Mühe wieder mit dem korrekteren Originale in Einklang gebracht werden. Dessen Dichter hat da nicht mit Unrecht in den Zeitungen protestiert.

Der Komponist folgte nun auch in dieser Oper den Bahnen, die im Wagnerschen Musikdrama vorgezeichnet sind. Sein deklamatorisches Melos hebt alles Szenische klar und deutlich heraus, ohne musikalisch zu ermüden. Das mit wirklicher Meisterschaft instrumentierte Orchester deckt die Singstimmen niemals und bewahrt auch im Forte einen Wohlklang, der vorteilhaft von dem absticht, was man da vorerst in der zeitgenössischen Produktion gemeinhin zu hören kriegt. Zu alledem tritt nun aber eine bedeutende Erfindungskraft in der absoluten Melodie, die sich oft im Orchester, und zwar in weitgezogenen, schönen Linien ergeht. Sie ist umso bemerkenswerter, als dadurch keineswegs die spezifisch musikdramatische Stileinheit zu Schaden kommt. Eingewobene Volksweisen, mit denen auch Humperdinck in „Hänsel und Gretel" so großes Glück hatte, ergeben sich wie von selbst aus der szenischen Situation, wie z. B. bei dem anmutigen Ringelreihen, den die Dorfkinder zu Beginn des mittleren Aktes im Pfarrgarten tanzen. Hier sollte man aber die zweite Strophe des in der weiblichen Hauptrolle liegenden „Lang, lang ist's her" streichen. Das alte irische Volkslied ist da in ein so breites, unnatürliches Tempo gebannt, daß seine Wiederholung ermüden und die Wirkung der Situation unterbinden muß. Sehr glücklich und stimmungsvoll ist der Eingang des Stückes, der den Zuschauer sofort in das Milieu versetzt. Statt eines Vorspieles vernimmt er hier nämlich nur Orgel- und Kirchenglockenklänge: die Frühmesse ist im Gange, worüber der Vorhang aufgeht und die Handlung beginnt.

Mit der Aufführung am 17. Februar fügte das Deutsche Opernhaus seinem Ruhmeskranze ein besonders schönes Blatt hinzu. Sie stand unter der Leitung Direktor Hartmanns, während am Dirigentenpulte der Komponist selber saß. Die Szene war prächtig. Zimmerinterieurs und Kostüme entsprachen ungefähr der Biedermeierzeit. Ob die Pfarrhausfassade des mittleren Aktes freilich der Wirklichkeit entgegenkam, möchte fraglich sein. Ich wenigstens habe noch nie ein katholisches Dorfpfarrhaus zu sehen gekriegt, das als herrschaftliche Spätrenaissancevilla aufgeführt wäre. Das Spiel der Darsteller war geschlossen und einheitlich, der Reigen der Dorfjugend ungemein liebreizend. Auch in der Rollenbesetzung hatte man das Richtige, ja Beste getroffen. Mit der großen Hauptpartie der Pfarrersnichte bot uns Hertha Stolzenberg eine Leistung dar, die so recht zeigte, was das Deutsche Opernhaus an dieser Künstlerin hat. Bernhard Bötel stand ihr als Vetter Student kaum nach. Eine prächtige Figur war Julius vom Scheidt als Pfarrherr. Schon seine körperliche Anlage prädestiniert ihn zu dieser Rolle. Die aus dem unmittelbaren Leben geschnittene Gestalt brachte mir ein joviales oberbayerisches Original vor die Seele, dessen freimütigem, herzlichem Wesen ich Verehrung übers Grab hinaus zolle. Sein finsteres Gegenstück gelang Holger Börresen nicht minder gut. Da stand das starre, verkörperte Dogma da, das nichts Menschliches mehr anerkennt. Harry Steier spielte in seiner scharf umrissenen Art Ännchens idiotischen Stiefbruder, den eigentlichen Träger des tragischen Verlaufes der sonst fast lyrischen Oper. Aber auch Frieda Mareck lieferte in der kleinen Rolle der Dienstmagd eine Figur, die zur Abrundung des Ganzen beitrug.

Das Werk dauerte in der Generalprobe genau zwei Stunden, in der Aufführung infolge der größeren Pausen etwas länger. Sein Erfolg war entschieden. Da es weder im Personale noch in der Inszenierung besonderen Aufwand verlangt, steht ihm in der Eroberung anderer Bühnen nichts im Wege. Selbige ist ihm schon infolge seines musikalischen Wertes zu wünschen.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte Februar

Felix Mendelssohn-Bartholdy: so könnte die Inschrift eines Denksteins heißen, der sich leicht aus unsern letzten Konzerten herauskonstruieren ließe. Gut, daß der heute so unterschätzte Tondichter wieder einmal zu Ehren kam. Seine zweite Sinfonie, Reformationssinfonie genannt, ist freilich noch immer nicht auferstanden. Aber Felix v. Weingartner führte in seinem letzten Konzerte die schottische auf, das Trio von Mayer-Mahr u. Gen. erinnerte sich des ganz aus der Berliner Öffentlichkeit verschwundenen Klaviertrios in D moll, der Leipziger Pianist Télémaque Lambrino begann seinen dritten Klavierabend mit einer Reihe von Klavierwerken, und einige Sängerinnen hatten Lieder auf ihren Programmen. Wird nun auch ein Pianist die Klavierkonzerte aus der Verbannung in die Konservatoriumsatmosphäre befreien und in das große Musikleben zurückführen?

Weingartners genanntes Sinfoniekonzert hatte nun aber als Hauptanziehungspunkt eine andere Sinfonie, die viersätzige „Sinfonische Serenade" Op. 48 von Heinrich Noren, ein reifes, schon allein durch die Instrumentation faszinierendes Meisterwerk, allerdings in der expressionistischen Richtung Busonis und Debussys. Leider war es zwischen Beethovens Egmontouvertüre und Schumanns Klavierkonzert gestellt, wo dann gerade der vorangegangene Beethoven nachteilig darauf wirkte. Man hätte sich ihn überhaupt sparen können oder auf ihn Mendelssohn und Schumann, dann aber erst Noren folgen lassen sollen. Das Klavierkonzert wurde von Artur Schnabel schlechthin vollendet gespielt, und Weingartners Lob braucht ebenfalls nicht besonders gesungen zu werden. Von den andern Sinfoniekonzerten ist nicht viel zu melden. Wenn sie Neuheiten hatten, waren es Nieten. In einem Falle kam sogar eine große viersätzige Sinfonie, die nicht nur Talentlosigkeit, sondern auch völlige Unbewandertheit ihres „Schöpfers" in Ton- und Orchestersatz verriet. So fielen nur das siebente Mittags- und Abendkonzert der Königl. Kapelle in gutem Sinne auf, wo Richard

Strauß mit drei Stücken von Liszt schloß: Bergsinfonie, Mephistowalzer und der allzuoft gespielte Tasso.

Siegmund v. Hausegger setzte uns in seinem dritten Konzerte wieder Beethovens heroische Sinfonie vor. Wir hätten dieses immer wiederholte Favoritwerk aber lieber Beethovensch als Hauseggersch gehört. Vorher kamen zwei Gesänge für Männerchor mit Orchester (Schlachtgesang, 1905, und Totenmarsch, 1902 — also keine der leidigen Weltkriegsgelegenheitsergüsse) und die „Dionysische Phantasie" von Hausegger selber, die diesem begeisterte Zurufe eintrugen, aber doch nicht jedermanns Sache sind. Dagegen fand die Muse Engelbert Humperdincks allgemeines Wohlgefallen. Sie redete durch das Blüthnerorchester, mit Scheinpflug an der Spitze, und durch einige Gesangsgrößen zu uns. Letztere waren Hermine d'Albert-Fink und der stimmenprächtige, vornehme Rudolf Laubenthal vom Deutschen Opernhause. Gleich die erste Nummer, die „Maurische Rhapsodie" in drei Sätzen (Tarifa: Elegie bei Sonnenuntergang, Tanger: Eine Nacht im Mohrencafé, Tetuan: Ritt in die Wüste), machte Stimmung; man war im Wohlklange dieser gleichwohl handgreiflich charakteristischen Musik wie von einem Alb befreit. Dann kamen nach einem Orchesterliede (Ballade) Fragmente aus der Oper „Die Heirat wider Willen" und danach die schöne Suite nach Shakespeare: Ouvertüre zum „Sturm", Liebesnacht aus dem „Kaufmann von Venedig", Tanz der Luft- und Meergeister aus dem „Sturm", Aufzug der Schäfer, Schäfertanz und Satyrtanz aus dem „Wintermärchen". Auch hier feierte Meister Humperdincks Kunst ihren Triumph über die Kakophonie der Hypermodernen. Die Begeisterung des Publikums war ehrlich und — demonstrativ.

Ab und zu findet man ja mal ein wirklich musikalisches Talent unter denen, die sich heutzutage Tondichter nennen. (Der amtliche, privilegierte Ausdruck ist hier allerdings Tonsetzer, was manchem ein ironisches, zustimmendes Lächeln ablocken mag.) Einer von den so gekennzeichneten raris avibus ist der Schweizer Karl Heinrich David. Er erhielt seine Ausbildung in Köln. Sein „Kompositionsabend" begann mit einer etwas brahmsierenden Klavierviolinsonate in G dur und ließ dann ein Liederspiel für Frauenchor, Solostimmen und vierhändig gespieltes Klavier folgen, worin der Komponist sich mehr positiv-musikalisch zeigte, als heute selbst Besonnenen gutdünken mag. So ist es z. B. komisch, wenn da ein Verliebter seine nächtliche Serenade vor der Angebeteten Fenster in Begleitung eines Chores vorträgt und durch ihn der Schönen die Aufforderung wiederholen läßt, mit ihm durch die Wasser des Guadalquivir davonzugehen. Nach dem gab es ein Streichquartett, das namentlich im Scherzo und Adagio manches Schöne aufzuweisen hatte, und zuletzt eine „Tanzrhapsodie", ein einsätziges Klaviertrio, das zweifellos wirken würde, wenn es um die Hälfte kürzer wäre. Im ganzen hatte der junge Mann Erfolg, und wohl mit Recht. Hoffentlich bleibt er auf gutem Wege; der Name David hat ja in der Musikgeschichte bereits mehrere angesehene Vertreter.

Im übrigen war diesmal keineswegs Mangel an guter Kammermusik. Namentlich die „Sonatenabende" florierten. Heinrich Lutter aus Hannover und Erika Besserer, die sämtliche Klavierviolinsonaten Beethovens vortragen, zeigten an ihrem zweiten Abende dieselbe wohltuende Vortragsobjektivität wie am ersten. Joseph Schwarz und Alexander Fiedemann spielten ihre Beethovensche Sonate (A moll) wärmer und dazu die beiden, die sowohl Brahms wie César Franck in A dur geschrieben haben. Noch anregender hinsichtlich der Wahl der Stücke war der Sonatenabend, den Mark Günzburg mit der Geigerin Senta Pinette gab. Hier hörte man endlich einmal Rubinsteins einst so beliebte G dur-Sonate wieder und fand sie noch ebenso frisch wie vor dreißig Jahren. Dann kam eine in F dur von Scheinpflug und die in C moll (Op. 45) von Grieg. Bezüglich der Ausführung ist besonders des Pianisten rühmend zu gedenken. Er paßte seinen Anschlag meistens auch dem Kammerstile verständig an, was heute nicht mehr so selbstverständlich ist, wie es ehedem war. Was nun das eingangs erwähnte Klaviertrio der Herren Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld betrifft, so erwarb es sich in seinem zweiten Konzerte auch das Verdienst, außer Mendelssohns D moll-Trio die Phantasiestücke Op. 88 von Rob. Schumann zu Gehör gebracht zu haben. Ihnen voran ging Dvoraks Dumkytrio. Besser wäre gewesen, wenn man damit geschlossen und mit Mendelssohn angefangen hätte. Mit Schumann begann auch das Klinglersche Quartett sein fünftes Abonnementskonzert: A moll-Streichquartett. Ihm folgte Klinglers eigenes in Fis moll. Das Werk hinterließ denselben Eindruck wie früher. Schon sein echter Quartettstil nimmt dafür ein, und in der Erfindung versagt der Komponist ebenfalls nicht. Im Adagio bewegt sie sich freilich auffällig in der Stimmungswelt des letzten Beethoven, dessen große Quartettpentaide ja eine besondere Leistung der Klinglerschen Genossenschaft ist. Zuletzt hörte man Schuberts Streichquintett. Hier wurden leider die beiden Eckteile des Adagio so breit genommen, daß man die melodische Linie nicht mehr zusammenkriegen konnte. Am Schluß wurde sie zudem durch das Rankenwerk der ersten Violine erstickt; nicht daß selbige wieder solistischen Neigungen gefrönt hätte, sondern deshalb, weil die drei Mittelstimmen als Träger des melodischen Kernes allzu bescheiden waren. So anerkennenswert nun auch die Leistungen der Klinglerschen Genossenschaft waren, sie wurden doch überboten durch die der Fiedemannschen, die ihren vierten Abend hatte. Sie stellt zurzeit nicht nur das beste Berliner Streichquartett dar, sondern eines der besten der Welt überhaupt. Hier ist alles abgeklärte Objektivität, die den Intentionen der Tondichter auf das peinlichste nachkommt, und doch echt künstlerisches Nachempfinden aus dem Innersten heraus. Dazu ein vollendeter Wohlklang und, wo nötig, geradezu virtuoser Elan! So gewähren diese Abende den höchsten Musikgenuß. Sie zeichnen sich auch immer durch fesselnde Programme aus. Ob da nicht einmal eines der Quartette von Rüfer, Ph. Scharwenka, Carl Reinecke, Rob. Volkmann, Cherubini und anderer „seltener" Meister zu erreichen wäre? Dieses Mal hatten wir das von Smetana „Aus meinem Leben", das in dieser Saison noch nicht dagewesen war, Bruckners überhaupt rares und schwieriges Streichquintett, ferner Glazounows so gut wie unbekannte Streichquartettnoveletten. Die feinen, eleganten Stücke machten Furore. Es sind vier: Alla Spagnuola, Orientale, Interludium und Valse. So leicht zugänglich sie sind, so schwer verständlich war manchem das Brucknersche Werk; die Quartettgenossenschaften wären deshalb verpflichtet, sich seiner öfter anzunehmen. Mir persönlich war es schon in jungen Jahren klar; meinen Bericht über die erste Aufführung auf dem Sondershäuser Musikfeste, dem letzten von Liszt besuchten, findet man im Jahrgang 1886 unserer Zeitschrift.

Neben den Kammermusikgeigern hatten wir auch wieder namhafte Sologeiger. Ihre Programme reichten meistens ebenfalls in die Kammermusik hinein, ohne damit der Virtuosenmusik das Terrain zu nehmen. So spielte Vecsey Sonaten von Händel und Bach, Wittenberg eine von Tartini und eine Suite von Bach, welch letztere er ebenfalls als Sonate kursieren ließ. Daß die berühmten Solissimosonaten Bachs nur zur Hälfte Sonaten, zur andern Hälfte aber Tanzsuiten sind, scheinen die Geiger immer noch nicht begreifen zu können. Auch Boris Kroyt begann mit einer Klavierviolinsonate von Mozart und spielte aus Bachs D moll-Suite die berühmte Chaconne. Im übrigen hatte der tüchtige Künstler Goldmarks Violinkonzert als Hauptwerk, allerdings nur mit Klavierbegleitung. Der gediegene Max Menge konzertierte ebenfalls wieder. Seine Hauptwerke waren die hier richtig als Partita bezeichnete ganze D moll-Suite Bachs und Spohrs leider so selten gewordene Gesangsszene. Sie konnte das Orchester eher entbehren als wie das Goldmarksche Werk.

Das Klavierkonzert mit Orchester, das ehedem so anhaltend donnerte, war auch in diesen 14 Tagen nur als Bestandteil der großen Sinfoniekonzerte da. Des von Schnabel gespielten Schumannschen gedachte ich schon. Dazu tauchte im neunten Philharmonischen Konzerte, das Nikisch als „Brahmsabend" gab, Edwin Fischer mit der Konzertsinfonie in B dur

auf; Wilhelm Backhaus spielte im letzten Extrasinfoniekonzerte des Blüthnerschen Orchesters, das Scheinpflug mit der erwähnten Schülersinfonie begann, Beethovens G dur-Konzert und Celeste Chop-Gronevelt in einem der regulären des Orchesters Sindings Des dur-Konzert. Letzteres scheint in zwei Fassungen zu existieren, denn diesmal klang die Partitur ganz anders, besser instrumentiert als neulich, wo Birger-Hammer das Werk spielte. Über die Solissimopianisten ragte nun Conrad Ansorge hinaus wie weiland König Saul über das Volk Israel. Er begann nicht mit der heuer besonders abgetrommelten Sonata appassionata von Beethoven, sondern mit der in diesem Winter erst einmal gespielten in D moll und endete mit Liszts H moll-Sonate. Dazwischen spielte er Chopin und Schubert — alles bei bester Disposition, was alles sagt. Seine ehemalige Schülerin Magda Siemens hatte sich mit Bertha Busse zu einem Klavierduoabend vereinigt, an welchem Bachs C moll-Konzert, Mozarts Sonate und Liszts Concert Pathétique zu hören waren. Die beiden Damen hatten sich ihre Aufgaben so zu eigen gemacht, daß sie an den beiden Flügeln ohne Noten saßen. Sie fanden denn auch einstimmige Anerkennung. Daß Télémaque Lambrino seinen dritten Abend mit Mendelssohn begann, erwähnte ich schon. Der nun auch in Berlin bestens akkreditierte Künstler ließ darauf Bachs chromatische Fantasie und Fuge folgen, was mich anregt, ihn auf die Ausgabe des Werkes von Heinrich Schenker (U. E. Nr. 2540) als den Brennpunkt unseres Wissens und Könnens hinsichtlich aller einschlägigen Dinge aufmerksam zu machen. Dann spielte er Werke, die seiner Individualität besonders gut lagen: Schumanns Fis moll-Sonate, Arabeske und Fis dur-Romanze (zwei in Berlin fast gar nicht gehörte Stücke) sowie den Militärmarsch von Schubert-Tausig. Sein Klavierkunstgenosse Jascha Spiwakowsky schnitt an seinem zweiten Klavierabende ebenfalls gut ab. Da waren Brahms' F moll-Sonate, Chopins B moll-Sonate und Schumanns Karneval als Hauptwerke zu hören, während die temperamentvolle Elly Ney van Hoogstraten mit Brahms' Fis moll-Sonate und Beethovens letzter As dur-Sonate ihr Bestes gab. Luise Gmeiner begann mit Chopins H moll-Sonate und spielte dann neben anderm auch Beethovens Appassionata, die mir ja schon weiter oben einen Seufzer entlockte. Sie eröffnete auch das Programm Ellen Anderssons, das aber weiterhin eine ungewöhnliche Wendung nahm. Diese tüchtige Pianistin ist eine seit Jahren in Berlin ansässige Dänin, die ihre Hauptausbildung auf dem Kopenhagener Konservatorium erhielt und dann als dänische Staatsstipendiatin in Berlin weiterstudierte. Sie machte uns mit ihrem Landsmanne P. E. Lange-Müller bekannt, dem gegenwärtig angesehensten der lebenden Tondichter ihres Vaterlandes. Die vorgetragenen beiden „Leisen Melodien" aus Op. 69 erweckten unsere Sympathie. Von der spezifischen „Moderne" ist diese gute, echte Musik allerdings weit entfernt. Auch drei danach gespielte Stücke aus der Suite Op. 23 von Ewald Straeßer waren im Berliner Konzertsaale neu und erwärmten ebenfalls. So kann Frau Andersson mit Befriedigung auf den Erfolg dieses Klavierabends zurückblicken.

Mit den Liederabenden muß ich summarisch verfahren. Da wären sonst etwa ein Dutzend unter noch mehreren herauszuheben. Schade um das viele Geld, was mit diesen Veranstaltungen vergeudet wird! Namentlich jetzt in der Zeit so schwerer Not! Genügend anerkannte Sängerinnen könnten jetzt auf dieses Reklamemittel verzichten, und mittelmäßige kriegen dadurch doch keine Stunden oder Engagements. So erwies sich z. B. die an sich schöne Stimme des Tenoristen Ernst Kohlhauer als noch nicht genügend kultiviert, und die mitkonzertierende Violoncellistin Margit Werle sollte ihren Platz in einem Damenstreichquartette, weniger aber als Solistin suchen. Von Maria Hildebrand sei rühmend erwähnt, daß sie Lieder von Haydn und K. M. v. Weber sowie neue von Schrattenholz sang; von Lilly Pollak, daß sie Mendelssohn und Rob. Franz in Erinnerung brachte. Die längst anerkannte Cläre Huth aber entzückte uns endlich einmal durch einige Lieder von Carl Reinecke (vier Fabeln: Der Rabe und der Fuchs, Die Grille und die Ameise, Die Stadtratte und die Landratte, Die Raupe). Was steckt da nicht für Phantasie, Humor, Erfindung und formale Meisterschaft drin! Berta Gardini sang zwischen einer Opernarie von Donizetti und dem Schattentanze aus Meyerbeers Dinorah Lieder von Mendelssohn, Jensen und Cornelius und zeigte damit ihre bekannten Grundfehler als irreparapel. Die zusammen wirkenden Damen Leonard und Bardas erwarben sich mit ihren sorgsam ausgearbeiteten Vorträgen Verdienste um die gegenwärtige Liederproduktion, an der auch Hertha Dehmlow und Josephine Kraus nicht vorübergingen. Letztere folgte außerdem dem alten Grundsatze, durch Instrumentalvorträge Abwechslung in ihre Liederreihe zu bringen. Es war der bestens bekannte Pianist Georg Bertram, der diese dankbare Aufgabe löste und damit wohlverdienten Beifall fand.

Rundschau

Kreuz und Quer

Berlin. Philipp Scharwenka, Königl. Professor und Mitglied der Akademie der Künste, vollendete am 16. Februar sein 70. Lebensjahr. Er wirkt in voller Rüstigkeit als Kompositionslehrer am Klindworth-Scharwenkaschen Konservatorium. Seine zahlreichen Tondichtungen werden im Konzertleben nicht so beachtet, wie es ihr hoher Kunstwert verdient. Das mag daher kommen, daß ihr Schöpfer nicht auch in gleichem Maße das heutzutage so notwendige Talent für Reklame besitzt. Er gehört zu den stillen Naturen, die nicht gern Lärm machen. Geboren als Sohn eines Baumeisters in Samter, erhielt er seine allgemeine Bildung auf dem Gymnasium in Posen und seine musikalische auf Kullaks Neuer Akademie der Tonkunst in Berlin, wo er dann auch als Lehrer wirkte. An dem von seinem Bruder Xaver gegründeten Institute wirkte er seit dessen Bestehen als Lehrer und nachdem auch als Mitdirektor. Seit 1880 ist er mit der Violinistin Marianne Stresow verheiratet. Sein Sohn Walter ist gleichfalls Musiker. Die Werke Philipp Scharwenkas umfassen das ganze musikalische Gebiet außer der Oper. In Alexanders humorvoll satirischem Epos „Anton Notenquetscher" erwies er sich auch als talentvoller Zeichner. Der 70. Geburtstag wird in Berlin leider durch kein Orchesterkonzert großen Stiles begangen, wohl aber durch zwei Kammermusikabende, über die an anderer Stelle unseres Blattes berichtet werden wird.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 10

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 8. März 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Clara Schumann

Tagebuchblätter ihres Enkels
Ferdinand Schumann (Dresden)

Aus dem Tagebuch

I. Teil: 1894

Fortsetzung

13. August. Großmutter wieder am Flügel. Sie spielte wieder die E moll-Fuge von Bach, das Finale der Fantasie vom Großvater und zuletzt das Es moll-Intermezzo von Brahms. Dies Stück, Andante largo e mesto, spielt sie sehr oft. Auch das Stück in F dur in demselben Heft von Brahms hören wir jetzt öfters von ihr. Sie giebt dem Stück eine eigene poetische Auslegung: die Großeltern denken an das Leben zurück. Im Mittelteil in D dur umspielen die kleinen Enkel die Großeltern.

21. August. Vorgestern Großmutter und die Tante an Schubert's Divertissement hongrois. Herr Musikdirektor Theodor Müller-Reuter und Frau aus Crefeld heute zum Thee. Herr Müller-Reuter Schüler vom Onkel Alwin Wieck, Frau Müller-Reuter eine Tochter von Friedrich Wieck's Neffen Wilhelm Wieck, der Clavierbauer war. Sie nennt daher die Großmutter Tante. Man unterhielt sich über Schuch und die Dresdner Musikverhältnisse. Von der Missa solemnis meinte Großmutter, sie enthielte wenig Erfreuliches, Herr Müller-Reuter sagte „Paradoxes". Großmutter ist nicht sehr für den spätesten Beethoven.

26. August. Während ich heute auf dem Schilthorn bei Mürren war, bekam Großmutter von acht Blechbläsern der Kurcapelle ein Ständchen. Herr Capellmeister W. Schleidt dirigierte. Herr Schleidt traf mich gestern auf dem Höhenweg und erkundigte sich heimlich, wann die Großmutter in der Frühe aufstehe. Heute früh postierten sich nun die Musiker im Garten und ließen dann „Du bist die Ruh'" von Schubert, das zweite Lied aus der Dichterliebe („Aus meinen Thränen sprießen viel blühende Blumen hervor") und ein Lied von Mendelssohn ertönen. Das alles erzählte mir Tante Marie bei meinem Eintreffen aus den Bergen. Ich bin nicht wenig verdrießlich, das Ständchen versäumt zu haben, hatte keine Ahnung, worauf denn Herr Schleidt mit seinen Fragen hinauswollte.

27. August. Die Tante erzählte heute, der Großvater sollte nach dem Wunsche seines Vaters Medardus genannt werden. Dies ist der Kalendername auf den 8. Juni. Aber die Mutter Schumann habe sich dagegen gewehrt.

Wir machen manchmal Wagenpartieen nach Lauterbrunnen. Im Lauterbrunnerthal geht die Straße hoch über Wiesen weg. Großmutter ist dann sehr ängstlich, schreit, will aufstehen, den Wagen verlassen und muß dann von beiden Tanten mit aller Gewalt beruhigt und festgehalten werden. Bei solchen Spazierfahrten nehmen wir auch unsere zwei dienstbaren Geister mit. Sie haben schon die Reise von Frankfurt mitgemacht. Bei den Wagenfahrten erhalten sie ihre Plätze im Banquette, sehen über den ganzen Wagen weg und haben eigentlich die schönsten Plätze. In Lauterbrunnen vertreiben sie sich dann die Zeit auf eigene Hand. Wenn es Abends heim geht, sind sie wieder zur Stelle.

29. August. Großmutter beklagte heute sehr den Tod von Ferdinand David, Concertmeister am Leipziger Gewandhaus. Er starb 1873 an der Silvrettahütte bei Klosters am Herzschlag infolge zu großer Anstrengung beim Bergsteigen. Reminiscenzen an frühere große Clavierspieler. Liszt sei der eminenteste Clavierspieler aller Zeiten gewesen, Thalberg ein nobler Mann, sein Spiel jedoch kalt. Er spielte immer nur eigene Compositionen. Sie war in Wien öfters mit ihm zusammen. Henselt hätte mit dem warmherzigen Menschen auch den warmherzigen Künstler vereinigt. Sein Spiel sei empfunden und seelenvoll, sein Anschlag bewundernswert gewesen. Tausig und Dreyschock.

30. August. Großmutter beobachtet auf der Veranda oft die fernen Gebirgszüge und findet dann auf einmal aus ihren Conturen Gesichter und Tiergestalten, besonders Abends, wenn die Sonne untergeht, und die Berge sich scharf vom Himmel abheben. Am meisten schaut sie nun nach Brienz und Gießbach hinüber. Dann ruft sie Tante Marie herbei, und diese muß sich von dem gefundenen Gesicht überzeugen. Aber oft kann die Tante beim besten Willen kein Gesicht finden, wie wohl Großmutter ihr die Lage genau erklärt. Großmutter ist dann immer sehr traurig. Gestern war es wieder so.

Wir fahren öfters Nachmittags mit dem Dampfer auf dem Brienzer See nach Iseltwald. Das Dörfchen hat die Großmutter besonders lieb wegen seiner idyllischen Lage. Bönigen besuchen wir hin und wieder, mitunter gehen wir zu Fuß nach Ringgenberg, und die Großmutter läßt sich dazu im Wagen rollen. Wird Kaffee bestellt, so wird der selbstmitgebrachte Kuchen von Interlaken ausgepackt. Großmutter läßt es aber nicht vor der Kellnerin sehen. Den Thuner See besuchen wir nicht so häufig,

aber oft das Café Unspunnen durch die Wagnerenschlucht. Tante Eugenie, die sonst in London lebt, verbringt ihre Ferien hier und ist schon seit einigen Wochen da. Fast täglich erscheinen treue Verehrer der Großmutter: die Tante Cäcilie Bargiel und Laura Peters, Fräulein Wendt und Jungius vom Königin Louise-Stift in Berlin. Sie holen uns abwechselnd ab Nachmittags zum Spazierengehen. Oft sind alle Damen gleichzeitig da. Da muß dann erst entschieden werden, wer diesen Nachmittag mitgeht. Die andere Partei wird dann für das nächste Mal eingeladen. Natürlich hat die Tante Bargiel den Vorzug. Dies sehen auch die anderen Damen ein, aber trotzdem sind sie ungeheuer traurig, wenn sie wieder gehen müssen. Fräulein Wendt spielt der Großmutter öfters vor.

2. September. Als wir heute Nachmittag wieder einmal durch die Wagnerenschlucht zum Café Unspunnen gingen, verließ Großmutter kurz vorher den Rollstuhl und ging die paar Schritte zu Fuß. Die Straße fiel rechts steil ab auf eine Wiese, auf der frischgemähtes Heu in Haufen lag. Unsere Gesellschaft bestand aus der Großmutter, den zwei Tanten, Herrn u. Frau Vonder Muhll aus Basel, aus mir und dem Mädchen, das den Rollstuhl schob. Der Rollstuhl wurde nun dicht vor Großmutter weitergefahren. Auf einmal kommt uns ein Reiter entgegen. Das Pferd scheut vor dem Stuhl. Das Mädchen schiebt ihn schnell auf die andere Seite, über die Straße weg. Großmutter in der Verwirrung folgt nicht, kann auch nicht so schnell gehen, steht da allein, und das Pferd nun mit hocherhobenen Vorderbeinen auf Großmutter zu! Sie steht grade am Rande der Straße und hat zur rechten unten die Wiese. Soll sie da schnell hinunterlaufen? Das kann sie nicht. Da laufen Tante Eugenie und Frau Vonder Muhll auf Großmutter zu und zerren sie die Wiese hinunter. Aber alle drei Damen fallen hin, überschlagen sich und stürzen hinab, grade an einen großen Heuhaufen heran. Hier war die Großmutter geborgen vor den Hufen des Pferdes, aber sie schrie furchtbar. Wir waren tötlich erschrocken und dachten, sie hätte etwas gebrochen. Ich holte schnell Cognac und Eau de Cologne aus dem Café Unspunnen. Während wir uns um Großmutter bemühten, kam das Pferd mit seinem Reiter gar noch die Wiese hinunter, gerade auf uns zu. Großmutter schrie vor Todesangst. Der Reiter hatte das Pferd garnicht in der Gewalt. Endlich brachte er es wieder auf die Straße hinauf und ritt dann davon durch den Rugen, ohne sich je wieder blicken zu lassen. Das Tier zur Vernunft zu bringen, wäre ihm aber ohne einen zweiten Reiter nicht gelungen, der dazukam, die Situation sofort übersah, hinunterritt und das störrische Pferd mit hinaufbringen half. Gott sei Dank hatte die Großmutter nichts gebrochen. Wir hoben sie aber schnell in den Rollwagen, fuhren nach Hause und sandten zum Arzt. Dr. Schären kam und verordnete Eisumschläge.

3. September. Schlaflose Nacht der Großmutter. Viel Schmerzen. Der Doctor verordnet ihr eine Mischung von Terpentinöl, Jodtinktur, Campherspiritus und Seifenspiritus zum Einreiben. Eine große Quetschung am Arm soll mit nasser, dann mit trockener Hitze behandelt werden.

4. September. Die Kranke ist erst am Morgen eingeschlafen. Sie hat heute früh heftige Nackenschmerzen; der Arm ist unbeweglich. Dr. Schären ordiniert 30 % Chloroformöl. Abends höre ich, daß das Öl sehr gut geholfen hat.

7. September. Großmutter ist wiederhergestellt, hat das Krankenlager verlassen. Dr. Schären sagte aber, sie dürfe acht Wochen lang nichts mit dem Arme anfangen. Lady Nataly Macfarren aus London bei uns. Sie hat Texte der Schumann'schen Lieder ins Englische übersetzt.
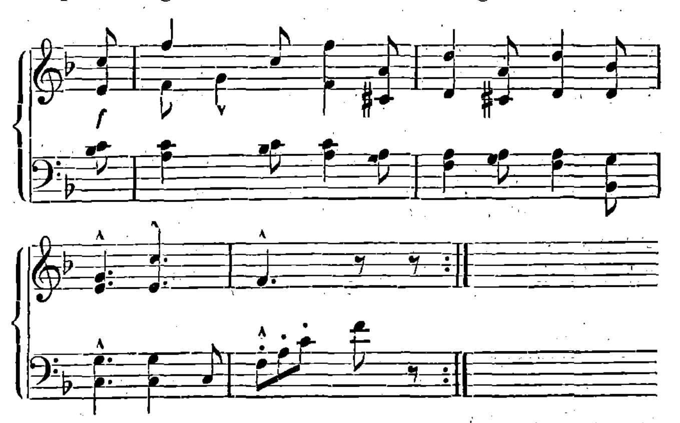
13. September. Großmutter's 75 ter Geburtstag. Zahlreiche Depeschen, zahlreiche Briefe. Das Geburtstagskind bekommt manchmal einen Schreck, wenn die Post immer neue Gratulationen bringt.

18. September. Frau Pauline Viardot-Garcia heute zu Besuch in der Theestunde. Sie unterhielt sich reizend mit der Großmutter. Die beiden alten ehrwürdigen Damen waren in den wenigen Minuten des Beisammenseins lustig, fast kindlich, fröhlich wie zwei junge Mädchen. Sie kennen sich Beide von frühester Jugend an. Frau Viardot erzählte von ihrer Familie.

27. September. Seit einigen Tagen sind wir wieder in Frankfurt in der Myliusstraße. Großmutter unterbrach die Reise wieder in Basel und stieg bei Vonder Muhll's ab.

30. September. Heinrich von Herzogenberg und Fräulein Hauptmann auf der Durchreise von Stuttgart nach Berlin bei uns zum Abendessen. Man spricht über die ausgesprochene Abneigung von Brahms gegen die Balladen von Carl Löwe. Die neuen Volksliederbearbeitungen von Brahms verwirft aber Herzogenberg. Diese Accompagnements seien für Volkslieder viel zu compliziert.

15. Oktober. Als ich heute in der Clavierstunde der Großmutter u. A. das Jägerliedchen aus dem Jugendalbum vorspielte, sagte sie mir, das accentuierte g am Schluß hin:



sei etwas Besonderes, ein Scherz vom Componisten. Er hätte damit das Fehlschlagen des Waldhornes andeuten wollen, das sogenannte „Kieksen".

Ich erfahre heute, daß Großmutters Unfall am Café Unspunnen in Interlaken acht Tage später in der Frankfurter Zeitung stand. Zahlreiche Depeschen erkundigten sich dann, wie der Unfall abgelaufen sei. Großmutter dankte durch die Frankfurter Zeitung.

22. Oktober. Aus Marburg trifft eine Lyra aus Blumen ein, von den Damen Marburg's gespendet, dazu ein Festgedicht, auf den letzten Geburtstag der Großmutter hin verfasst. Am 12. September hatte man dort ein Concert gegeben, in dem nur Musik von Robert und Clara Schumann zur Aufführung kam. Großmutter war sehr erfreut über alle diese Ehrungen.

26. Oktober. Heute spielte Sofie Menter das Esdur-Concert von Liszt. Großmutter meinte, dies Stück sei wieder eines von denen, die manches Schöne enthielten, aber zumeist Ungenießbares. Frau Menter fasse es aber packend an und schüttele alles wie aus dem Ärmel. Sie

wüßte das Publikum zu fesseln. Man einte sich in der Ansicht, daß niemand Liszt eminenter spiele als die Menter.

4. November. Die dänische Sängerin Margarethe Petersen besuchte Großmutter heute und sang ihr „Frauenliebe und Leben" vor. Großmutter lobte sie sehr und gab ihr eine Empfehlung. Das Ideal eines Sängers ist für Großmutter Stockhausen. Keiner wie er hätte die Worte des Sünders in der Peri gesungen: „s'war eine Zeit, du selig Kind, da jung und rein, wie du, mein Thun und Beten war. Doch nun!"

Stockhausen hätte hingerissen. Die großen Liedercyklen des Großvaters habe dieser große Sänger sozusagen erst in die Öffentlichkeit gebracht, zu ihrem vollen Verständnis, denn er hätte gewußt, zu enthusiasmieren. Einen solchen Sänger habe man aber jetzt nicht mehr. Gegenwärtig singt Stockhausen nicht mehr. Er ist 68 Jahre alt und hat ein Augenleiden. Julie und ich hospitieren bei seinen Chorübungen, die jeden Montag Abend in seiner Wohnung in der Savignystraße stattfinden.

Abends — zum ersten Male für mich — die B dur-Symphonie vom Großvater. Dazu zeigte mir Großmutter den Clavierauszug zu vier Händen, Handexemplar des Componisten. Über die einzelnen Sätze hat er mit Tinte Überschriften gesetzt: „Frühlingserwachen, Abend, Frohe Gespielen, Frühlingsabschied".

[Brahms in Frankfurt 9.—14. November. 9. November: Brahms trifft von Wien her ein. Abends Concert im Museum in seiner Gegenwart. Nur Werke von ihm: Tragische Ouvertüre, Violinconcert, C moll-Symphonie, Ungarische Tänze, Haydnvariationen. Josef Joachim als Solist. 10. November. Das Joachimquartett probt Brahmsens B dur-Quartett beim Bankier Ladenburg in Gegenwart des Componisten. Abends bei uns Brahms und Mühlfeld. Die neuen Clarinettsonaten zum ersten Male. 11. November Abends die Sonaten nochmals, und nochmals am 12. November bei Sommerhoffs. Gesellschaft dort zu Ehren von Brahms. 13. November. Gesellschaft bei uns. Brahms und Mühlfeld und wiederum die Sonaten.

14. November. Brahms reist mit Mühlfeld ab nach Meiningen. cf. meine Brahmserinnerungen N. Z. f. M. 1915.]

9. November. Nach dem Concert [im Museum mit Werken nur von Brahms] wir alleine beim Abendessen ohne Brahms. Großmutter pries Brahms im höchsten Grade und seine C moll-Symphonie. Eine solche sei seitdem nicht wieder geschrieben worden. Das Violinconcert sei aber undankbar.

13. November. Spaziergang mit Großmutter. Wir machen das regelmäßig vor dem Mittagessen etwa eine Stunde. Großmutter läßt sich im Rollstuhl fahren und geht dann zuletzt eine Viertelstunde. Sie erzählte mir heute Vieles von Brahms und kam auf die Clarinettensonaten zurück, die wir gestern zum dritten Male durch Brahms und Mühlfeld hörten. Die Clarinette als Soloinstrument hat Großmutter bei längerem Hören satt. Die Holzbläser paßten überhaupt nicht zum Solovortrag. Sie erwähnte dann Hugo Becker und Robert Hausmann. Hugo Becker, unser berühmter einheimischer Künstler, Schüler von Alfredo Piatti, habe einen festeren Strich, aber Hausmann spiele viel seelenvoller.

[14. November. Brahms verläßt Frankfurt.]

15. November. Frau Dr. Anna Franz, geb. Wittgenstein, mit Tochter aus Wien bei uns zum Abendessen.

21. November. Gestern Abend das Requiem von Berlioz im Cäcilienverein. Drei Nebenorchester mit Schlag- und Blechinstrumenten, die alle Schrecken des jüngsten Gerichts malen sollten. Heute erzählte ich das der Großmutter. Sie verwirft das Werk gänzlich: nicht auf die Menge der Instrumente käme es an, sondern auf die Stärke des musikalischen Gedankens. Mozart hätte in der Ouvertüre zum Don Juan mit einem Instrument Rache und Strafe für die Sünde weit treffender zum Ausdruck gebracht. Das dies irae im Faust von Schumann sei doch etwas Anderes. Vollends sei Brahmsens deutsches Requiem in der Schilderung des jüngsten Gerichtes, und überhaupt das ganze Werk, garnicht zu vergleichen mit Berlioz.

Am Abend, als der Concertmeister Naret Koning zum Mitspielen in einem Haydn'schen Trio sich eingefunden hatte, Gespräch mit ihm über Rubinstein, der eben gestorben war. Großmutter: „Da hat er sich nun abgeplagt und gemüht, keine Mühe, keine Kosten gescheut, um als Componist berühmt zu werden. Und was hat er davon gehabt? Nichts. Brahms, der sich nicht regt, liegt die Welt zu Füßen". Ich zeigte der Großmutter schon früher eine Stelle aus Naumann's Musikgeschichte, in der Brahms ein Talent genannt wird, „dem unter den Lebenden nur ein Rubinstein an die Seite zu stellen sein dürfte". Über ein solches Urteil war sie tief verdrossen, und meinte, bei Rubinstein sei alles, daß er hin und wieder einen schönen Gedanken habe. Das sei nichts gegen Brahms. In diesen Verdruß kommt sie auch immer wieder hinein durch die Signale für die musikalische Welt, die sie liest, und deren Besitzer Senff gleichzeitig Rubinstein's Verleger ist. Die Besprechung Rubinstein'scher Werke fällt dann auch immer außerordentlich aus. Ich höre heute auch, daß Rubinstein öfters in Leipzig war. Er mochte Brahms nicht. Junge Damen dort sagten ihm einmal, vielleicht um ihn zu necken: „Herr Rubinstein, wir lieben Alle Brahms sehr". Worauf Rubinstein mit ernstem Blick meinte: „So sehen also Leute aus, die für Brahms schwärmen können".

22. November. Joachim Nachmittags auf einige Stunden zu Besuch. Er kam von Winterthur, fährt Abends nach Berlin zurück.

Großmutter braucht eben kein Hörrohr mehr. Ihre Schwerhörigkeit läßt manchmal nach.

30. November. Wieder Gespräch über Rubinstein, auch Theodor Kirchner. Beide verkehrten viel mit Großmutter in Baden Baden, damals, als sie dort wohnte. Allgemeine Bildung der Musiker. „Ich habe keinen Pfifferling Respect vor einem Clavierspieler, der nicht Musiker ist." Gespräch über Robert Franz. Er hätte gewiß gute Ideen und schöne Gedanken, aber oft keinen rechten Impuls in seinen Liedern.

13. December. Die Gräfin Oriola aus Büdesheim bei Friedberg zum Abendessen. Gespräch über Hermann Levi, den Generalmusikdirektor. Er war vor drei Tagen da, zu Besuch, kam von Mannheim und blieb eine Stunde. Das Auswendigdirigieren kann Großmutter nicht sonderlich einschätzen. Sie hält es für keine Kunst. Mendelssohn sei der größte Dirigent aller Zeiten gewesen, aber nie hätte er auswendig dirigiert. Großmutter teilte der Gräfin mit, sie verkehre mit Levi nur noch als Mensch, nicht als Künstler, denn Levi habe gesagt, seit 20 Jahren componiere Brahms nichts, was der Bedeutung wert sei.

15. December. Beim Musikalienhändler André sah ich heute eine Lithographie der Großeltern von 1847. Der Zeichner heißt Eduard Kayser. Der Großvater schaut

da so starr drein. Ich erzählte der Großmutter davon. Sie mag aber das Bild nicht.

Sarasate gestern im Museum. Er spielte das Mendelssohn'sche Geigenconcert. Großmutter meinte: „Er ist lange nicht ein so tiefer und ernster Künstler wie Joachim. Er spielt elegant, sehr elegant, aber ohne Tiefe. Daher vermag er auch keinen Bach und Beethoven zu erfassen. Spohr und Mendelssohn spielt er besser, das Finale nun im Concert von Mendelssohn unerreicht".

18. December. Zu Mittag Großmutter über Albert Lortzing. Als kleines Mädchen hat sie ihn als kleinen Jungen in Leipzig oft auf der Straße gesehen. Bei der ersten Aufführung von Zar und Zimmermann war sie dabei. Das Lied „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein" wollte der Director Stegmayer garnicht mitsingen lassen, aber gerade dieses hatte Erfolg gehabt. Lortzing's Familie habe zu Mittag oft Kartoffeln und Brot essen müssen. In seinem Haushalt sei jedenfalls schlecht gewirtschaftet worden.

27. December. Ein Eisenbahnunglück zwischen London und Manchester. Wir lesen von 16 Toten und 56 Schwerverwundeten. Die einzig Geretteten sind Charles Hallé und Frau Hallé-Neruda. Großmutter ließ sogleich ein Glückwunschtelegramm an das mit ihr befreundete Künstlerpaar abgehen.

In No. 69 der Signale Bericht über die Aufführung der Genoveva in Paris. Der Kritiker schrieb: „Die Aufführung blieb unzulänglich, namentlich das Orchester ließ viel zu wünschen übrig. So gestaltete sich auch der Erfolg ziemlich unentschieden".

Zu Mittag Klagen der Großmutter abermals über die heutigen Musikverhältnisse. Eine sehr talentierte Schülerin, Miss Olson, hatte ihr das Klaviertrio Op. 23 von Sinding vorher vorgespielt. Großmutter ist verletzt von Dissonanzen, die keine Auflösungen haben. Bach hätte wohl auch die kühnsten Harmonieen, aber w i e hätte er sie behandelt! Mendelssohn werde heutzutage bei Seite geschoben. In den Augen Vieler sei er Zuckerwasser.

Nachruf Hanslick's an Rubinstein in der Wiener Neuen Freien Presse wird bei Tisch rühmend besprochen. Hanslick schreibt u. A.: „Die Unschönheiten in seinen Werken sind Rubinstein von selber rausgeflossen, sie sind nicht des Effectes wegen da. Dadurch unterscheidet er sich von Liszt". Schlimm sei, meinte Großmutter im Anschluß daran, daß ein so bedeutender ausübender Künstler wie Rubinstein keine Mission gehabt habe. Sie spricht mit höchster Achtung und mit Wärme von dem heimgegangenen Rubinstein.

Abends hörte ich zum ersten Mal die Manfredouvertüre. Als ich später nach Hause kam und wir bei Tische saßen, bezeichnete Großmutter diese Ouvertüre, die große Leonorenouvertüre und die Coriolanouvertüre als das Größte, was es an Tragik gäbe. Die Don Juan-Ouvertüre? Ja die sei olympisch, göttlich heitere Musik, die anderen Ouvertüren aber menschlich, leidenschaftlich, tiefsinnig. Als sie die Manfredouvertüre in Düsseldorf zum ersten Male hörte, hätte sie so geweint, daß der Großvater sie aus dem Saale führen mußte. Sie hätte die Ouvertüre gleich verstanden. Nur noch einmal habe sie über Musik geweint, in Baden Baden, als ihr Brahms seine Rhapsodie mit dem Text aus Göthe's „Harzreise im Winter" im Clavierauszug vorspielte.

30. December. Großmutter nimmt für gewöhnlich keine Einladungen von Bekannten an. Aber heute tat sie es einmal: bei Herrn und Frau Moritz Oppenheim auf dem Reuterweg 32. Die Frau des Hauses war hochbeglückt. Es war eine kleine musikalische Gesellschaft. Die Herren Koning, Dr. Rottenberg, Welker und Riedel machten schöne Musik: Quartett C moll von Brahms, A moll von Schumann. Nachher gab es Eis in Früchten. Großmutter ißt Eis sehr gerne. Die Hausfrau legte ihr die schönsten Früchte auf. Es war eine Freude zu beobachten, wie der guten Großmutter das Eis schmeckte. Wieder ein Jahr vorbei! Da muß man sich unwillkürlich fragen: „Wie lange werden wir sie noch haben?" Sie ist doch schon 75 Jahre und immer leidend.

31. December. Zum Schluß des Jahres einige Schülerinnen als Gäste der Großmutter zum Abendessen. Fräulein Stümke, diesmal keine Engländerin, eine talentierte Deutsche. Ilona Eibenschütz aus London als auswärtiger Gast, früher Schülerin der Großmutter, von ihr sehr geschätzt und geliebt. Sie bekam ihren Platz links von der Großmutter. Nach Tisch spielten wir um kleine Gewinne. Die Großmutter erwartete das neue Jahr nicht wachend, sondern ging um 11 Uhr hinauf. Aber sie trank Punsch mit.

II. Teil: 1895

2. Januar. Brief vom Onkel Woldemar Bargiel in Berlin an die Großmutter. Er schreibt u. A.: „Die Seele der Musik ist der Rhythmus".

Peters, der Musikverlag in Leipzig, sandte heute eine Menge Musikalien an uns und die Schülerinnen zum Geschenk. Die Firma macht dies jedes Jahr so, und wir dürfen uns vorher aussuchen, was wir haben wollen.

6. Januar. Ich frug heute Großmutter über Messe und Requiem, Op. 147 u. 148 von Schumann, die letzten Werke des Componisten und als letzte op. posth. von ihr herausgegeben. Sie teilte mir mit, beide Werke seien neulich in Paris aufgeführt worden. Sie seien auch sehr schön, aber man merke doch, daß der Componist geistig nicht mehr frisch gewesen sei.

Von Berlioz meinte sie, er sei in seinem opus 16, Harold en Italie, noch derselbe wie im Requiem. „Weil er geschickt instrumentiert und viel Fantasie hat, hat sich der Großpapa für ihn interessiert." Vor allem aber habe Berlioz keine Melodie, man könne von ihm nichts nach Hause tragen. Da sei Schumann das wahre Gegenteil. Dieser sei noch melodiöser wie Mendelssohn. Ihm wären die Melodien nur so herausgesprudelt.

11. Januar. Gestern, für mich zum ersten Male, die C dur-Symphonie vom Großvater im Museum. Großmutter bestätigt mir die vollkommene Verständnislosigkeit des Gewandhauspublikums diesem Werke gegenüber bei der ersten Aufführung [5. November 1846]. Nur das Adagio fand Anklang.

d'Albert spielte auch gestern, das G dur-Concert von Beethoven. Großmutter hält auf diesen Künstler große Stücke. Von Brahmsens Clavierconcerten nennt sie das erste in D moll mehr ein Orchesterstück mit obligatem Clavier. Es sei aber eins der schönsten Werke dieser Art, denen von Beethoven an die Seite zu stellen. Der Grund, warum man es nirgends spiele, läge darin, daß es zu großartig, fast düster sei.

(Fortsetzung folgt.)

Vierteltöne

Gegenerläuterungen

Von **L. Wuthmann** (Hannover)
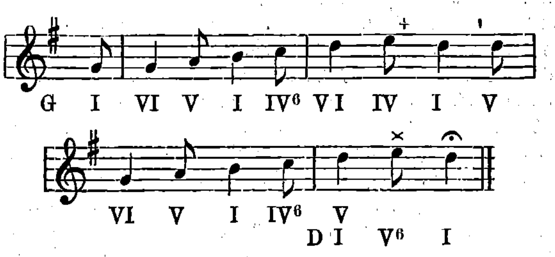
In dem gleichnamigen Artikel in Nr. 6 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ bricht A. Jemnitz eine Lanze für feinere Differenzierung unseres Musiksystems zugunsten der Wiedereinführung bezw. Neueinführung der in unserem Musiksystem ausgeschalteten Vierteltöne usw. Nun hatten ja bereits die Griechen in ihrem enharmonisch-chromatischen System etwas Ähnliches, indem sie z. B. das dorische Tetrachord $^{1}/_{2} + 1 + 1$ in folgenden verschiedenen „Färbungen“ bildeten: $^{1}/_{2} + ^{3}/_{4} + ^{5}/_{4}$ (diatonisch-weich), $^{1}/_{2} + ^{1}/_{2} + ^{3}/_{2}$ (tonäisch), $^{3}/_{8} + ^{3}/_{8} + ^{7}/_{4}$ (homiolisch) usw. Inwieweit diese Bestrebungen praktische Bedeutung für die öffentliche Musikpflege erlangt haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicherlich aber hätte ein so erfahrener Musikgelehrter wie Hugo Riemann diese Färbungen nicht als zum Teil von „wunderlichster Art“ bezeichnet, die in der Notenschrift keine Darstellung fanden, wenn sie wirklich praktisch brauchbar gewesen wären. — Was nun J. über unser Tonsystem und seine nach seiner Ansicht einseitige Entwicklung sagt, so möchte ich, wenn auch in einigen Punkten zustimmend, doch folgende Gegenerläuterungen dazu geben.

Ad. 1: der 7. und 11. Teilton. Den 11. Teilton betrachtet er als Unterdominante, der eine Verstimmung erfahren hat! Das ist nicht richtig. Nicht der 11. Teilton (Oberton), sondern die Unterquinte (2. Unterton der Oktave) entspricht unserer Unterdominante $c^1 - c^0 - f^0$ nach dem Schwingungsverhältnis $(1 - ^{1}/_{2} - ^{1}/_{3})$, ebenso die kleine Septime b zu c, als 2. Unterquinte $c'' - f^1 - b^0$ $(1 - ^{2}/_{3} - ^{4}/_{9})$. Diese Töne wollen an sich gar nicht identisch mit den genannten Obertönen sein, sondern sind einfach Bestandteile der genannten Harmonien und als solche empfunden. Das Prinzip des harmonischen Empfindens hat hier ganz richtig eingesetzt, nur daß man nicht gleich die Beziehungen der Ober- und der Untertöne richtig einschätzte und sonach die Unterdominante als vertieften 11. Oberton erklärte, mit dem sie gar nichts gemeinsam hatte. Von beliebigen Abänderungen dieser Töne kann also schon gar nicht die Rede sein, da die Durtonleiter die Grund- und Terztöne der Hauptdreiklänge aufeinanderfolgen läßt:

c	d	e	f	g	a	h	c
I^1	V^5	I^3	IV^1	V^1	IV^3	V^3	I^8
1	$^{9}/_{8}$	$^{5}/_{4}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{5}/_{3}$	$^{15}/_{8}$	2
	$= (^{3}/_{2})^2$				$(^{4}/_{3} \cdot ^{5}/_{4})$	$(^{3}/_{2} \cdot ^{5}/_{4})$	

Für die chromatischen Töne finden sich naturgemäß Doppelwerte, aber diese diatonische Tonreihe entspricht völlig dem harmonischen Empfinden, das für jeden Ton eine gedachte Harmonie als Unterlage hört. Das b, die kl. 7. zu c, als 2. Unterquinte von c entspricht dem Verhältnis der 2. Unterquinte der 2. Oktave, also $^{4}/_{9} \cdot 4 = ^{16}/_{9}$, also Grundton c : b = 9 : 16, das ist das gleiche Verhältnis wie g : f; $^{3}/_{2} : ^{8}/_{3} = 1 : ^{16}/_{9} = 9 : 16$!, hat also mit dem 7. Teilton $1 : ^{7}/_{4}$ nichts zu tun und kann unmöglich als beliebige Veränderung gelten. Nun wird ja von verschiedenen Seiten das Mitklingen der Untertöne als unwesentlich für die Konsonanzbildung angesehen; dem widerspricht aber die Tatsache, daß die Untertöne doch als Kombinationstöne tatsächlich vorhanden sind, so z. B. die Unteroktave als Kombinationston von deren Grundton + Quinte, C_0 zu $c^0 - g^0$ und Grundton als Kombinationston zu seiner Quinte und Durdezime, C_0 zu $G_0 - c^0$. Wenn also J. schreibt: „Der grundsätzliche Irrtum lag also darin, die . . . Tonleiter aus den . . . Obertönen ableiten zu wollen“ und . . . „beide können niemals durcheinander gerechtfertigt werden“, so ist dem entgegenzuhalten, daß das auch niemals in dem Grade geschehen ist, wie J. annimmt. Damit fallen auch die an J. geknüpften Folgerungen fort!

Ad. 2: J. plädiert für allgemeine Einführung der Vierteltöne, um damit der reinen Stimmung näherzukommen. Es ist von vornherein klar, daß unsere temperierte Stimmung als eine Art Notbehelf zu gelten hat, daß aber dieser Notbehelf unter allen Umständen der beste Ausweg aus der übergroßen Anzahl reiner Tonwerte für diese Musikpraxis ist. Und wie ist es denn mit dieser † † † temperierten Stimmung in Wirklichkeit beschaffen? Die Orchesterinstrumente und Singstimmen bedienen sich doch vorwiegend der reinen Stimmung; jeder Geiger weiß, daß er das a^2 als Quinte in D dur oder G dur höher nimmt, als wenn er es als Terz in F dur zu greifen hat. Woher kommen dann die besonders weich und voll klingenden großen Terzen der Hörner? Doch nur, weil sie als rein gestimmte Obertöne tiefer liegen als die temperierte Terz! Ja, ich kann aus meiner Praxis sogar erzählen, daß musikalisch empfindende Ohren diese Unterschiede sogar am Klavier, also aus der temperierten Stimmung heraus, empfinden. Es handelt sich um folgende Stellen: den Beginn des Chorals: „Nun singet und seid froh“ habe ich in meinen Choralbaßübungen folgendermaßen harmonisiert:



Fast alle, denen ich diese Stelle vorspielte, empfanden das zweite Mal das e^2 (bei ×) höher, wenigstens heller gefärbt als beim Erklingen in der ersten Zeile bei +! Die temperierte Stimmung wurde also hier unbewußt ausgeschaltet und dafür die reine Stimmung wenigstens innerlich empfunden. Nun beträgt dieser Unterschied 80 : 81, während der Ganzton über 80 entweder 8,88 (9 : 10) oder 90 (8 : 9) steht. Es ist nicht einmal $^{1}/_{8}$ Ton Unterschied, also längst kein Viertelton! Auch das pythagoräische Komma 73 : 74 ist kaum $^{1}/_{7}$ Ton groß, die kleine Diësis 125 : 128 (dritte Oberterz zur Oktave) knapp $^{1}/_{5}$ Ganzton. Also mit den Vierteltönen kommen wir nicht entfernt aus bei der reinen Stimmung, sondern müßten viel feinere Unterscheidungen anwenden, die ja beim Singen und den meisten Orchesterinstrumenten auch gemacht werden. Riemann sagt mit Recht, daß unser Ohr den 7. und 11. Oberton im Rahmen einer Tonart als unharmonisch ablehnen. Man würde also mit den Vierteltönen den Teufel mit Beelzebub austreiben, d. h. den Notbehelf der temperierten Stimmung durch einen andern Notbehelf zum mindesten nicht verbessern.

Musikbrief

Aus Dessau

Von Ernst Hamann

Anfang Dezember bis Mitte Februar

Unter der Leitung seines Dirigenten, Prof. Hugo Rüdel, veranstaltete der Berliner Domchor am 2. Dezember in der St. Johanniskirche ein Konzert, dessen nach den Leitworten „Zum ehrenden Gedächtnis unserer Gefallenen“ feinsinnig zusammengestellte Vortragsfolge, von Palestrina beginnend und bis in das neuzeitliche Kunstschaffen hineingreifend, eine berechtigtes Staunen erregende Wiedergabe erfuhr. Von neuem erfreute man sich an dem vorzüglichen, trefflich geschulten Stimmaterial sowohl wie an dem feindurchdachten, tiefinnerlich beseelten Vortrag. An der Orgel lernten wir in mehreren Vor-

trägen in Wilhelm Kempf (Berlin) einen vortrefflichen Künstler kennen. Ausgezeichnete Technik, ein feiner Sinn für die Mischung der Registerklangfarben, durchgeistigtes, empfindungsvolles Musizieren: alles einte sich zu einem schönen Ganzen. Die beiden Kammermusikabende (11. Dezember und 15. Januar) der Herren Mikorey, Otto, Weise, Fischer, Matthias boten in gediegener Art des Spiels das Adagio aus dem Klavierquartett F moll Op. 6 von Ludwig Ferdinand Prinz von Preußen, das A moll-Streichquartett Op. 132 von Beethoven und das G moll-Klavierquartett I von Mozart. In höchstem Maße fesselnd erschien am dritten Abend als Neuheit „Deutsches Volksliederspiel" für vier Solostimmen und Klavier von Hermann Zilcher. Sechzehn der schönsten altdeutschen Volkslieder in bester Auswahl und feinster Anordnung hat der Komponist als stoffliche Grundlage seines Werks genommen und aus ihrem Stimmungszauber heraus Tongebilde von so ganz eigenartiger melodischer, harmonischer und klanglicher Schönheit erblühen lassen, deren fesselnder Kraft sich niemand zu entziehen vermag. „Das klang so alt und war doch so neu, wie Vogelsang im süßen Mai." Für die Wiedergabe waren die besten Vorbedingungen von vornherein gegeben. Marcella Sollfrank-Röselers fein abgedeckter, weicher Sopran mit seinem Violenklang, Gertrud Lands ausgiebiger, dunkler Alt, Hanns Nietans süß-einschmeichelnder Tenor und Rudolf Sollfranks runder, voller Baß: diese vier Stimmen schlossen sich zu einem prachtvollen Chorklang zusammen, ohne daß sie in den Quartetten das Geringste von ihrer Eigenart verloren gaben, die in den Einzelliedern natürlicherweise am schönsten in die Erscheinung trat. Ganz wundervoll meisterte dazu Franz Mikorey den Flügel. Mit Liedern führte sich Maria Boekh, der neue Koloratursopran unserer Hofoper, am vierten Abend recht vorteilhaft ein. Verhältnismäßig sehr spät setzten in diesem Winter die Abonnementskonzerte der Hofkapelle ein. Das erste fand am 8. Januar statt, ihm folgte das zweite am 20. Januar und das dritte am 3. Februar. An Orchesterkompositionen brachte F. Mikorey in ausgezeichneter Weise zu Gehör: Haydns Sinfonie G dur Nr. 88, Wagners Siegfrieds-Idyll und als Neuheit desselben Meisters Feen-Ouvertüre, Glucks Ouvertüre zu „Alceste", Schumanns zweite Sinfonie C dur Op. 61, Liszts „Orpheus" und Beethovens „Zweite", betreffs derer man nur bedauern kann, daß sie so selten auf den Konzertprogrammen erscheint. Als Solisten waren in diesen Konzerten erschienen Gustav Havemann (Dresden) mit seinem kerngediegenen Spiel von Beethovens Violinkonzert, Lilli Lehmann (Berlin), bei der man — abgesehen von dem eigentlich nicht mehr so recht konzertfähigen Stimmaterial — immer noch die hochentwickelte Kunst des Vortrags zu schätzen hat, und Xaver Scharwenka, der sich mit seinem eigenen B moll-Klavierkonzert und Stücken von Liszt als ein Pianist ersten Ranges erwies.

Der Opernspielplan bescherte uns am 10. Dezember das „Dreimäderlhaus", das das Unkünstlerische zum Prinzip erhebend in häufigen Wiederholungen das Theater stets bis auf den letzten Platz füllte und nur einen Vorzug hat, den nämlich, eine stattliche Anzahl Schubertscher Melodien auf die schnellste Art und in bequemster Weise volkstümlich gemacht zu haben. Das Weihnachtsfest brachte die Dessauer Erstaufführung von Hugo Wolfs „Corregidor". Ein musikalisch köstliches Werk. Perle an Perle reiht sich in dieser von blühender Erfindung zeugenden Musik aneinander, eine immer schöner als die andere. Alles ist so originell, so reich an Formen und Farben, so voller Klangschönheit im instrumentalen Teil, daß man nicht müde wird, solch köstlichem Musizieren zu lauschen. Und doch wird sich die Oper nicht auf den Spielplänen zu halten vermögen. Für die leicht geschürzte Handlung ist diese Musik zu schwer; auch war Wolf viel zu wenig Dramatiker, um die Szene musikalisch meistern zu können. Unter den Darstellern taten sich besonders hervor Hanns Nietan mit seinem in jedweder Hinsicht ausgezeichneten Corregidor, Marcella Sollfrank-Röseler mit ihrer prächtigen Frasquita, bei der sich Gewandtheit und Lebhaftigkeit des Spiels mit klangschönem, tiefausdrucksvollem Singen zu trefflichster Wirkung einten, Rudolf Sollfrank mit seinem in Maske, Spiel und Gesang überaus charakteristischen Repela und Georg Heuser mit seinem Tio Lukas. Und noch eine Neuaufführung gab es: das Musikdrama „Der arme Heinrich" von Hans Pfitzner. Auch dieses Werk strotzt von Musik. Überall zeigt sich Pfitzner als ein Komponist, der durchweg auf modernen Pfaden wandelt, als gediegener Sinfoniker in der Nachfolge Wagners. Nur mit dem Unterschiede, daß er nicht wie dieser mit scharf ausgeprägten, charakteristischen Themen schafft, sondern vorwiegend mehr stimmungsuntermalend wirkt, dabei aber immer Eigenes und höchst Bedeutungsvolles zu sagen weiß. Unter Franz Mikoreys sich der Eigenart des Werkes ganz hingebender und alles aufs beste echt künstlerisch ausgestaltender Führung kam eine in jedweder Beziehung ganz vortreffliche Aufführung zustande, und das um so mehr, als auch die Darsteller sich mit vollem Eifer bemühten, ihr Bestes zu geben: Leonor Engelhard als ausgezeichneter Vertreter der Titelpartie, Werner Engel als Dietrich — eine ganz hervorragende Leistung —, Gertrud Land als Hilde, Rosa v. Poka als Agnes und Rudolf Sollfrank in der Rolle des Arztes. In der Tannhäuser-Vorstellung am 17. Dezember hatten wir zwei bedeutende Gäste: Heinrich Knote und Berta Morena. Am 1. Januar sang Minna Tube erstmalig die Senta im „Fliegenden Holländer", ohne tieferes Interesse erwecken zu können. In „Carmen" gastierte am 28. Januar als José Josef Vogl (Leipzig) mit trefflichem Erfolge, und der 4. Februar brachte als Neueinstudierung Verdis „Aida". Als Amneris betrat Grete Rautenberg (Essen) zum ersten Male die Bühne und zeigte sich als eine junge Anfängerin, der man für die Zukunft durchaus Gutes vorhersagen vermag. Erstmalig sang Marcella Sollfrank-Röseler die Aida. Die Sicherheit und Gewandtheit, mit der die Künstlerin dem schauspielerischen Teile ihrer Partie gerecht zu werden vermochte, wurde noch übertroffen von dem Wohlklang und der vollen Ausgeglichenheit ihrer schönen Stimme und von ihrer künstlerisch überaus vornehmen Art zu singen. Dazu dann noch der gefühlswarme Vortrag als Ausdruck tiefinnerlichen seelischen Miterlebens. Im übrigen füllten in der oben angegebenen Berichtszeit „Hans Heiling" und „Mignon" den Spielplan.

Rundschau

Noten am Rande

Im Zeichen des Reformations-Jubeljahres steht der neue 22. Jahrgang der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, herausgegeben von Friedr. Spitta und Jul. Smend, im Verlage von Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. Aus dem Inhalte seien genannt: Zum Reformationsjubiläum. Das Bekenntnis Albrechts des Älteren, Markgrafen von Brandenburg, zum Evangelium. Von Friedrich Spitta. — Ist es zutreffend, Luther einer liturgischen Interesselosigkeit zu zeihen? Von Professor Dr. K. Knoke, Göttingen. — Reformationsjubelfeiern des 17. Jahrhunderts. Von Pastor Paul Graff in Kleinfreden. — Der Liselotte von der Pfalz Ansichten über katholischen und evangelischen Gottesdienst. Ein Beitrag zum Reformationsjubiläum. Von Friedrich Spitta. — Die Reformationsfenster in der Wiesenkirche in Soest i. W. Von Pfarrer Dr. Gustav Lasch (mit 3 Abb.). — Lieder Luthers im Satz seines Freundes Johann Walther (1496—1570). Mit Fried und Freud

ich fahr dahin. Bearbeitet von Prof. O. Schröder in Torgau. — Zum Reformations-Jubeljahr 1917. Von Johannes Deggau. — Luther und Johann Walther als Begründer des evangelischen Gemeindegesanges (mit 1 Abb.). Von Professor O. Schröder in Torgau. — Lieder Luthers in vierstimmigen Frauenchor: 1. Komm heiliger Geist, Herr Gott. 2. Vater unser im Himmelreich. Von O. Heinermann. — Von dem übrigen Inhalte nennen wir: Zur Geschichte des Untergangs des Psalmengesanges in den deutsch-reformierten Gemeinden. Von Wilhelm Diehl. — Bewußtes Singen. Eine Schul- und Chorgesangsfrage. Von Hoforganist Heinrich Müller in Darmstadt. — Deutsche Lieder. Von K. E. Knodt. — Musikalische Abendandachten. Von A. Gsell. — Von der Geistlichen Musik in Sonderdrucken aus der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst sind die neuesten: Nr. 159. Erntegebet. „Verblüht das Jahr, verrinnt die Zeit . . ." (W. Wolfensberger). Von Max Trümpelmannn, Op. 37, vierstimmig. Einzelpreis 12 Pf., von 15 Stück an je 8 Pf. Nr. 160. Treuer Wächter Israel (Joh. Heermann 1630). Melodie 1694. Tonsatz von Aug. Becker. F. gem. Chor. Einzelpreis 12 Pf, von 15 Stück an je 8 Pf. Nr. 161. Brich herein, süßer Schein. Von Paul Teichfischer. Vierstimmig. Einzelpreis 12 Pf., von 15 Stück an je 8 Pf. Nr. 162. Gelobet seist du, Jesu Christ. Vierstimmig. Lieder Luthers im Satz seines Freundes Johann Walther (1496—1570). Herausgegeben von Professor O. Schröder in Torgau. Nr. 1. Einzelpreis 16 Pf., von 15 Stück an je 12 Pf. Nr. 163. Mit Fried und Freud ich fahr dahin. a) Vierstimmig, b) fünfstimmig. Lieder Luthers im Satz seines Freundes Johann Walther (1496—1570). Herausgegeben von Professor O. Schröder in Torgau. Nr. 2. Einzelpreis 20 Pf., von 15 Stück an je 15 Pf. Nr. 164. Bitte um Frieden. „Gott voll Güt und Gnade . . ." (Nach Fanny Stockhausen). Von Herm. Stephani, Op. 25, 4. F. gem. Chor. Einzelpreis 12 Pf., von 15 Stück an je 8 Pf.

Hofbaumeister Otto Brückwald, der Erbauer des Bayreuther Festspielhauses, ist in Leipzig im Johannis-Hospital gestorben. Prof. Dr. Prüfer teilt in den Leipziger Neuesten Nachrichten die ehrenden Worte mit, die Richard Wagner seinem Baumeister gewidmet hat (Bayreuth von G. R. Kruse, bei Reclam): „Karl Brandt, der ebenso energische als einsichtige und erfinderische Mann", Wagners „Hauptstütze" bei der Durchführung seines ganzen Planes, „wußte mir den vortrefflichen Architekten Otto Brückwald in Leipzig zuzuweisen, mit welchem er sich über die Eigentümlichkeiten des Bühnenfestspielhauses so genau und erfolgreich verständigte, daß dieses Gebäude als das einzige, meine Unternehmung überdauernde Zeugnis der Tüchtigkeit derselben für die Würdigung und Bewunderung jedes Sachkenners dastehen darf". Beim Hebefeste am 2. August 1873 stattete der geniale Schöpfer des Gedankens von Bayreuth selbst unter den anderen am Bau Mitwirkenden auch dem Baumeister Brückwald seinen humoristischen Dank mit dem bisher fast ganz unbekannt gebliebenen Verse ab:

„— — Ganz richtig zwar tat jeder das Seine,
Und daß ihr gleich seht, wie die Sach' ich meine,
Ohne den Brückwald, seinen Riß und Plan,
Kamen wir sicher nicht auf das Gerüst heran.
Betrachtet's genau: das war eine Kunst,
Solch Werk wächst nicht aus Nebel und Dunst!"

„Halten wir das Bild des Würdigen fest", der berufen war, Mitschöpfer zu werden an der Weihestätte des deutschen Dramas aus dem Geist der Musik", das dort steht „auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth" und das jetzt, im Daseinskampfe des deutschen Volkes, als doppelernstes Mahnzeichen zur Selbstbesinnung auf die wahre Würde der deutschen Kunst in die deutsche Welt hineinragt, Treue zu bewahren dem edelsten Vermächtnis des großen deutschen Meisters, dessen Erbe in dieser schweren Zeit zwar nur in der von ihm selbst ins Leben gerufenen Zeitschrift der Bayreuther Blätter lebt, das aber in hoffentlich nicht zu ferner Zeit als lebendiges Festspiel wiederum seine volkserziehende und beglückende Auferstehung feiern möge!

Niels Wilhelm Gade wurde am 22. Februar vor 100 Jahren in Kopenhagen geboren. In ähnlicher Weise wie Chopin die polnische Natur unzertrennlich mit dem Klavierstück verband, so führte Gade das vaterländische Empfinden des germanischen Nordens in die Sinfonie ein. Hierin beruht zur einen Hälfte die musikgeschichtliche Bedeutung des dänischen Tonsetzers, zur anderen in der Übertragung des Mendelssohnschen Stiles auf die Musik seiner Heimat. Seine Berühmtheit verdankt Gade in erster Linie der Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian", die bis zu Anfang der 1890er Jahre zu den meist gespielten Ouvertüren der romantischen Schule überhaupt gehörte. Ferner schrieb er acht Sinfonien, zahlreiche Kammermusikwerke, Chöre und Chorwerke mit Soli und Orchester; am bekanntesten davon ist „Erlkönigs Tochter".

Kreuz und Quer

Bückeburg. Hier ist eine Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften bei der Fürstl. Musikbibliothek errichtet worden. Sie sammelt alle erreichbaren musikwissenschaftlichen Einführungs-, Instituts-schriften und Doktorarbeiten und gibt eine Bibliographie für musikwissenschaftliche Universitätsschriften heraus, deren erster Band im Laufe dieses Jahres bei Zierfuß in München erscheinen soll. Ferner ist eine Auskunftsstelle in Aussicht genommen. Mitteilungen und Zusendungen an Dr. C. A. Rau in Bückeburg.

Dresden. Das Musikdrama „Laurins Rosengarten" von Wilhelm Mauke wurde von der Dresdner Oper zur Uraufführung angenommen.

Königsberg i. Pr. Der in Georgenswalde (Ostpr.) verstorbene Baurat Heinrich Frölich hat der Stadt Königsberg 60000 Mk. vermacht mit der Bestimmung, sie zur Pflege klassischer Orchestermusik zu verwenden.

Kopenhagen. Kopenhagen hat durch Jahrzehnte kein eigenes Musikblatt gehabt. Dieser Mangel ist jetzt gehoben worden durch die Herausgabe einer Zeitschrift „Musik", die von G. Skjerne, einem jüngeren Musikhistoriker, redigiert zweimal monatlich erscheinen wird. Der Anfang verspricht Gutes.

— Das 100jährige Jubiläum Niels W. Gades am 22. Februar wurde überall in Dänemark gefeiert und in Kopenhagen durch Konzertaufführungen seiner Werke besonders im „Musikverein", der unter seiner jahrelangen Leitung seine Glanzperiode hatte. Auch im Königl. Theater wurde Gades Gedächtnis gefeiert. Der Tag hat noch die Herausgabe einer Gade-Biographie veranlaßt; eine solche gab es bisher nicht. Sie ist von Wilh. Behrend, dem Kopenhagener Mitarbeiter unserer Zeitschrift, verfaßt und wird später deutsch bei Breitkopf & Härtel erscheinen.

Krakau. Zum außerordentlichen Professor der Musikwissenschaft an der Jagellonischen Universität in Krakau ist der Privatdozent Dr. phil. Zdzislaw Jachmecki ernannt worden.

Leipzig. Der langjährige Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, Bernhard Porst, wird aus Gesundheitsrücksichten von seinem Posten zurücktreten. Sein Nachfolger wird der Kapellmeister Hans Knappertsbusch, bisher am Stadttheater in Elberfeld.

Lemberg. Zum außerordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Universität in Lemberg ist der Privatdozent Dr. phil. Adolf Chybinski ernannt worden.

München. Das Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv ist durch Kauf in den Besitz der Herren Dr. Ferdinand Pommeranz und Gottfried Fr. Hagen übergegangen. Hagen ist Theaterhistoriker; Dr. Pommeranz war Mitglied des Lessing-Theaters in Berlin unter Brahms Leitung. Das Archiv wurde von Charlottenburg wieder nach München gebracht, in der Liebigstraße 10a aufgestellt und wird unter der Leitung des Herrn Hagen und des Gründers des Unternehmens, des Landesrates a. D. und Musikschriftstellers Otto Keller weitergeführt.

Wiesbaden. Unser Mitarbeiter Otto Victor Maeckel hat sich in Wiesbaden niedergelassen, um als Klavierpädagoge zu wirken. M. wurde vom Altmeister Carl Reinecke in langjährigem Unterricht in den klassischen Stil, vor allem die Wiedergabe Mozartscher Kompositionen, eingeweiht und eignete sich dann bei Raoul Pugno (Paris) die Chopinschen Traditionen sowie bei Bernhard Stavenhagen die Errungenschaften der Liszt-Schule an; er schrieb ein umfangreiches Werk über das künstlerische Klavierspiel, das nach Beendigung des Krieges erscheinen wird.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 11

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. März 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Clara Schumann

Tagebuchblätter ihres Enkels

Ferdinand Schumann (Dresden)

Aus dem Tagebuch

II. Teil: 1895

Fortsetzung

14. Januar. Heute d'Albert in der Theestunde bei Großmutter, wie es heißt, auf Betreiben von Brahms. Madame Albani aus London, Gast an der Oper hier, sendet der Großmutter ihr Stammbuch zum Einschreiben.

18. Januar. Großmutter gab mir heute eine Kritik von Hanslick über Brahmsens Clarinettsonaten in der Wiener Neuen Freien Presse. Sie bekommt das Blatt öfters von Wien aus zugeschickt. Sie meinte, was Hanslick schreibe, gelte für alle Zeiten.

25. Januar. Gestern der Don Juan im Opernhaus. Die Großmutter sagte mir heute, der Schlußchor des ersten Teiles sei einer der großartigsten, die es gäbe. Leider werde aber das Champagnerlied so verhunzt und unrhythmisch gesungen, daß es gar nicht wiederzuerkennen sei.

Am Abend Reminiscenzen an Paganini. Er sei der größte Geiger aller Zeiten gewesen. Kein Künstler hätte solches Aufsehen erregt wie er. In Leipzig hätte sie einmal als 10jähriges Mädchen bei ihm zu Mittag gegessen. Ein Dolmetscher vermittelte dabei die Conversation. Ein ander Mal sei sie in Leipzig in eine seiner Concertproben gegangen. Sie kam zu spät und fand keinen Stuhl mehr. Paganini spielte. Als er sie stehen sah, winkte er dem Orchester, weiter zu spielen, ging vom Podium zu ihr hinunter und brachte ihr einen Stuhl mit. Dies sei damals in Leipzig ungeheuer besprochen worden.

Über Mendelssohn dann noch Unterhaltung. „Die Sommernachtstraummusik ist unsterblich. Andere berühmte Werke von Mendelssohn stehen unter dem Einfluß der Zeit." Vom Lobgesang, den ich noch von der Schule in Schneeberg her kenne, will die Großmutter nicht viel wissen.

27. Januar. Kritik Hanslick's in der Neuen Freien Presse über Humperdinck's Hänsel und Grethel.

Zu Mittag Gespräch über Chopin und Field. Chopin angeregt zu seinen Nocturnes durch Field. Seine ersten Werke erinnern an Kalkbrenner, aber, so äußerte sich Großmutter, seinen späteren Werken habe er durch seine Genialität einen eigenen Stempel aufgedrückt. Chopin's Sachen seien alle claviermäßig, die von Beethoven oft nicht. Als Beispiele führte sie die Waldsteinsonate und die Concerte auf. Hier klar zu spielen, sei sehr schwer. Schumann's Musik sei ganz claviermäßig. Er habe eine ganz neue Clavierlitteratur hervorgerufen und dies schon in seinen allerersten Werken. Heutzutage würde am meisten Schumann gespielt. Werke wie die symphonischen Etüden und die Fantasie zeigten, trotzdem sie über 60 Jahre alt seien, heute noch eben so Reizvolles und Interessantes, wie damals, als sie aufkamen. Und so sei es mit seiner ganzen Clavierspielweise. Brahmsens Clavierstücke wirkten deshalb nicht so, weil sie nicht ganz claviermäßig seien. Er verirre sich gleichzeitig in die tiefsten Bässe und mit der anderen Hand in den höchsten Discant.

29. Januar. Großmutter bearbeitet gegenwärtig einige Nummern der Pedalclavierstücke Op. 56 u. 58 von Schumann für zwei Hände. Sie sagte mir, die Stücke würden leider so wenig gespielt, weil die Leute sich nicht an die drei Systeme heranwagten.

30. Januar. Großmutter kommt in der Frühe immer um 9 Uhr zum Thee hinunter. Sie trinkt ihn mit Tante Marie. Die Tante macht den Thee mit Hilfe eines russischen Samovars an. Auf dem Tische steht u. A. ein Ständerchen mit toast, gerösteten Weißbrotscheiben. Mit Butter bestrichen, ißt Großmutter ihn sehr gerne. Vorher studiert sie sorgfältig die einzelnen Scheiben auf den Grad ihrer Röstung. Bei der zweiten Tasse Thee baut sie sich einige Stückchen Zucker auf, die sie sich aus einem großen Stück zurechtbricht. Alsdann taucht sie ein Zuckerstückchen in den Thee, führt es zum Munde, zieht den süßen Saft mit großem Behagen ein, bis sich das Stückchen aufgelöst hat im Munde, läßt die übrigen Stückchen folgen und trinkt dann die Tasse aus. Dies Alles führt sie mit großer Geschäftigkeit aus und mit einem gewissen Ernst. Zu Mittag freut sie sich jedesmal, wenn es Nachspeise giebt, ist aber außer sich, wenn diese zu verzuckert auf den Tisch kommt, oder nicht ausgebacken ist. Manchmal muß dann die Köchin nach dem Essen hinaufkommen, und bekommt ausgescholten. Aber sie wird doch immer wieder gütig entlassen. Wein trinkt Großmutter leichten roten Ahrbleichert von Kreutzberg in Frankfurt. Sie trinkt ihn mit Wasser und garnicht viel. Von Bier will sie nichts wissen. Sie läßt sich ganz selten einen Schluck von mir geben, Abends, zieht dann den Mund zusammen und begreift nicht, wie man ein solches bitteres Zeug trinken kann. Abends bekommt sie zartes Fleisch, meistens

Geflügel, Täubchen, Huhn. Oft mag sie gar kein Fleisch essen.

Großmutter giebt von 10 bis 12 Uhr Unterricht. Um 11 Uhr kommt sie ins Eßzimmer und nimmt eine Frucht zu sich, meistens eine Weintraube. Dann geht sie wieder hinein. Um 12 Uhr begleite ich sie zum Rollstuhl, meistens die Myliusstraße hinauf zum Grüneburgweg oder nach Ginheim zu. Oder aber wir fahren auch zusammen zu Besorgungen in die Stadt, wenn Tante Marie verhindert ist, mitzufahren. Einen Wagen schickt meistens Frau Julie Kissel, eine mit Großmutter befreundete Dame. Um 2 Uhr Mittagessen. Um 3 Uhr geht die Großmutter nach oben, ruht und erscheint wieder um 5 Uhr zum Thee, der in ihrem Zimmer eingenommen wird. Ich bin selten dabei, früh garnicht, nur Sonntags. Zum Thee liebt sie Friedrichsdorfer Zwieback. Kuchen ißt sie selten. Beim Thee macht Großmutter Handarbeiten und bedient sich dabei eines Klemmers. Auch Tante Marie arbeitet. In der Nebenstube vermag ich bei geschlossener Thüre die Stimme der Großmutter nicht zu hören, umsomehr die Stimme der Tante, die laut spricht, weil Großmutter schwer hört. In der Theestunde empfängt Großmutter auch Besuche. Der Nachmittag ist Hauptempfangszeit. Kommt kein Besuch, so spielt sie Clavier, für sich oder mit der Tante, so um die sechste Stunde.

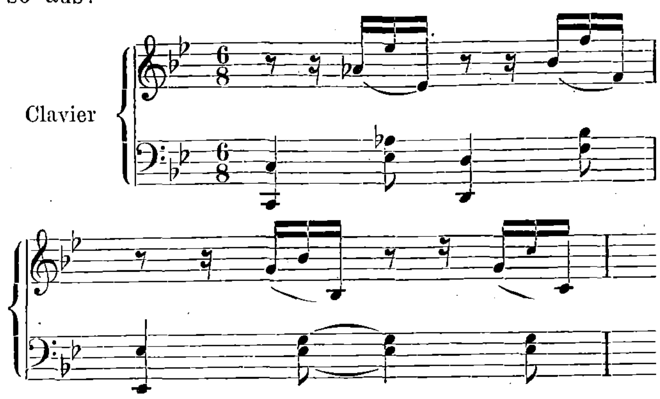
Vor dem Abendessen schreibt sie Briefe oder liest. Die Tante hat immer sehr wenig Zeit zum Vierhändigspielen. Sie sitzt um die siebente Stunde drüben in ihrer Stube an einem Pultchen und führt den Haushalt in den Büchern.

Um 8 Uhr Abendessen. Eine Stunde später versammeln wir uns bei der Großmutter und lesen. Meistens lese ich vor, dann noch einige Minuten die Großmutter. Sie wird aber sehr leicht heiser. Um 10 Uhr geht Großmutter zur Ruhe. Ich gehe immer voraus und sorge, daß sie Licht hat.
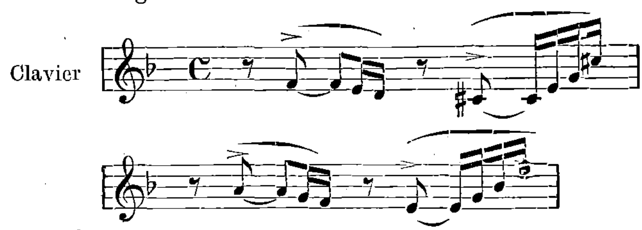
Früh zum Thee liest sie das Frankfurter Intelligenzblatt. Es ist handlich, kleines Format, nimmt nicht viel Raum weg und läßt sich aufgeschlagen bequem neben die Tasse hinlegen. Außerdem kommt noch die Frankfurter Zeitung. Sonntags erscheint in den Zeitungen immer das Opernrepertoire. Großmutter liest dann vor und bestimmt, in welche Opern wir diese Woche gehen. Bei dieser Gelegenheit erzählte sie dann manches von den Opern, die sie gehört hat. Nur ungern ließ sie uns in Meyerbeer's Hugenotten, den Rigoletto von Verdi verbot sie uns. Julie und ich haben Freibillet jede Woche einmal im Opernhaus durch Herrn Intendanten Claar. Auch Oppenheims laden uns in ihre Loge ein. Der Schauspieler Herr Hermann hat oft Billets für uns Beide ins Schauspielhaus. Er verehrt die Großmutter ganz außerordentlich.

Wenn Großmutter an ihrem Schreibtisch sitzt, mag sie nicht, daß man sich ihr geräuschlos nähert. Sie erschrickt. Die Teppiche, die allenthalben liegen, dämpfen jeden Schritt bis zur Lautlosigkeit. Ich rufe daher, wenn ich an den Schreibtisch trete, die Großmutter schon von Weitem an, oder komme so, daß sie mich schon aus der Entfernung sehen kann.

1. Februar. Heute äußerte Großmutter, Schumanns G moll-Trio sei schwer verständlich für die Leute. Es habe sich nicht recht verbreitet, weil es im Ganzen nicht sehr dankbar sei. Der erste Satz habe denselben unruhigen Rhythmus wie der erste Satz der D moll-Violinsonate. Beide Werke seien zu gleicher Zeit entstanden. Wenn sie früher nicht so jung gewesen sei, so hätte sie den Mut gehabt, den Großvater zu bitten, einen anderen ersten Satz zum Trio zu machen. Das D moll-Trio sei brillanter, das in F dur das gemütvollste. Das Celloconcert sei ein Stück mehr voll Musik als Virtuosentums. Man könne es ein Orchesterstück mit obligatem Cello nennen. Es sei schwer zu spielen, und der Cellist müsse ein feiner Musiker sein. Im Trio schaut der unruhige Rhythmus so aus:



noch unbehaglicher in der Sonate:



6. Februar. Heute Vorspielstunde. Herr Holdom White spielte das D moll-Trio vom Großvater. Die Herren Alfred Hess, Concertmeister am Opernhaus, und Herr Hegar, Schüler von Hugo Becker am Hoch'schen Conservatorium, waren zum Mitspielen engagiert. Herr White ist der einzige Schüler der Großmutter. Wir haben viel Schülerinnen aus England. Großmutter hat Mühe, ihnen Empfindung beim Spiel beizubringen, und begreift nicht, daß sie es so wenig haben. Es sei grade, als hätten sie Fischblut. Aber eine junge Engländerin haben wir, Miss Shakespeare, ohne Fischblut. Sie spielt die schwersten Sachen und hat immer die nötigen Kräfte, für Großmutter unbegreiflich, die diese Schülerin sehr hoch einschätzt und sich viel von ihrer Zukunft verspricht.

8. Februar. Gestern Lohengrin im Opernhaus. Von Wagner spricht Großmutter oft, und immer ablehnend. Es sei doch merkwürdig, wie er dadurch, daß er auf der Bühne immer etwas vorgehen lasse, wodurch er fessele, sein Talent als Bühnendichter zeige, andererseits aber durch endlose Längen langweile. Die Szenen im Lohengrin findet sie ungeheuer ausgedehnt. Telramund und Ortrud lägen zu lange auf der Kirchentreppe. Ebenso lange dauere es, bis Lohengrin mit dem Schwan käme und auch, bis er der Elsa sagt, wer er sei. Bach, den Schulmeister, hätte Wagner nicht haben wollen, die Gesetze der Harmonielehre habe er umgeworfen und fortwährend häßliche Dissonanzen geschrieben, die er nicht auflöse. Viele Musiker nähmen für die gut ersonnene Scenierung und die, Wagner characterisierenden Orchestereffecte, diese Musik hin. Bei Wagner seien die Leitmotive zu finden. Er lege seinen Personen bei jedem Auftreten dasselbe Motiv in den Mund. Dies wäre eine wohlfeile Musik. Ein Tema von 11 bis 20 Tacten hätte er garnicht; im

Ringe hörten die Melodieen schon nach drei Tacten auf. Wagner hätte Geist gehabt, aber nichts für's Gemüt. Den Parsifal findet sie zum Sterben langweilig. Die Walkürengeschichte sei eine unglückliche Idee. Wagner's Undank gegen Meyerbeer, der sich sehr für ihn opferte, Wagner's Undank gegen Liszt, aus dem Briefwechsel der Beiden zu ersehen. Wagner schickt in Wien seinen Verehrern sogar seine eigenen Rechnungen zum Bezahlen. Wagner bittet Schumann als Redacteur der Zeitschrift in Briefen emsigst, über seine Werke (Rienzi, Holländer) zu schreiben, schmäht ihn aber viele Jahre später [1879] in seiner Bayreuther Zeitung durch Joseph Rubinstein und macht ihn als Tonsetzer lächerlich.

Besonders habe Wagner aber sprechen können. In seiner Wohnung in Dresden hätte er seinen Freunden seine Operntexte mit erschrecklichem Kraftaufwand vorgelesen. Seine Geschwätzigkeit sei so groß gewesen, daß er sich aus Schachtelsätzen mit Leichtigkeit wieder herausreden konnte.

Über Brahms sprach Großmutter dann noch. Daß er sich auf dem Clavier gleichzeitig in die tiefsten Bässe und höchsten Regionen oben verliere, seien Schroffheiten in seiner Schreibart, die er aber durchaus nicht einsähe. Das Clarinettenquintett sei sein vollendetstes Werk und fast ohne Schroffheiten. Die Streichquartette enthielten oft ganz schroffe Stellen. Manchmal hätte er schlechtklingende Stellen in seinen letzten Clavierstücken. Sie hätte ihn einmal gebeten, die Stelle doch zu ändern, er aber gleichmütig geantwortet: „Spiele es so, wie du willst, Clara". (Das E moll-Stück in Op. 116.) In der Auffassung seiner eigenen Werke sei Brahms allerdings unersetzlich, aber er hätte als Clavierspieler keine Technik. Darin hätte der Kritiker Bernsdorf in Leipzig recht, wenn er Brahms als Spieler tadele. Takte, die ihm zu schwer seien, ließe Brahms einfach weg. Er greife zu oft daneben. Dies schade dem Eindruck seiner Werke auf das Publikum. In nächster Zeit wolle er herkommen und seine Clarinettensonaten öffentlich spielen. Sie hätte ihm nun geraten, den Clavierpart lieber einem tüchtigen Pianisten zu übergeben, z. Bsp. Herrn Uzielli. Und dann solle er nur e i n e Sonate, aber sein Quintett für Clarinette dazugeben lassen. Das Publikum würde dann erst wahrhaft erwärmt werden, wenn es schon Bekanntes höre, als die zwei neuen schwer verständlichen Clarinettensonaten zusammen. Aber dies Alles hätte ihm nicht gepaßt. Er ließe sich nicht dazu bewegen. Großmutter war recht melancholisch über Brahms.

Was ich heute Abend ins Tagebuch eintrage, das war eine lange Unterhaltung mit der Großmutter soeben nach dem Abendessen. Sie sagte dann aber auch: „Nun wollen wir nicht mehr reden". Es strengte sie an, sie wurde müde und apathisch, und wir spielten noch eine Partie Halma. Halma und Dame spielt Großmutter hin und wieder mit mir in den Abendstunden, wenn wir Beide allein sind, und die Tante im Concert oder eingeladen, wie heute. In Concerte geht Großmutter fast nie, da sie zu sehr an Gehörstäuschungen leidet. Sie hört alle möglichen Töne durcheinander, zu jeder Tageszeit.

10. Februar. Heute Vormittag spielte Großmutter mit Tante Marie das Clarinettenquintett von Brahms im vierhändigen Arrangement, die Großmutter oben, die Tante unten. Die Tante hatte einen schweren Stand, kannte ihren Part noch garnicht. Aber Großmutter spielte Alles weg ohne Fehler. Tante Marie rief mehrmals: „Nicht so schnell, Mütterchen!" Kaum war Großmutter dazu zu bringen. Unbarmherzig spielte sie weiter, sah lachend manchmal die Tante von der Seite an. Mit ungeheuerer Lust spielte sie. Das Adagio fand sie himmlisch, den dritten Satz Brahms in schlechter Laune, den Endsatz mit den Variationen ganz Schubert. Neulich äußerte ich den Wunsch, die E moll-Symphonie von Brahms vierhändig zu probieren. Ich kannte das Werk noch gar nicht. Gleich war die Großmutter bereit zum Mitspielen. Ich kam aber recht ins Hintertreffen. Diese Symphonie vom Blatt zu spielen, wurde mir zu schwer. Schließlich bat ich doch, dem Spiel ein Ende zu machen, denn es war mir fatal, daß Großmutter mir so ihre Zeit opferte.

12. Februar. Wir erhalten einen Bericht zugesandt, von Professor Bernhard Vogel in Leipzig verfasst, über das Brahmsconcert im Gewandhause. d'Albert spielte beide Clavierconcerte. Brahms dirigierte. [Siehe dazu den Brief von Brahms an Clara Schumann aus Leipzig in meinen Brahmserinnerungen N. Z. f. M. 1915 Heft 27.]

[13.—20. Februar. Brahms in Frankfurt. 13. Februar: Brahms kommt an. Probe seines G moll-Clavierquartettes unter seiner Mitwirkung bei uns vor geladenen Gästen. Abends in der Oper seine F dur-Symphonie in seiner Gegenwart. 14. Februar: Probe des Clarinettquintettes bei Professor Heermann ohne Brahms. Mühlfeld. Zu Mittag Brahms mit dem Heermannquartett und Mühlfeld nach Mannheim. 15. Februar: Brahms zurück. Er probt sein G moll-Quartett nochmals, im Museum. Abends das Werk und die zwei Clarinettsonaten im Kammermusiksaal des Museums. Brahms, Mühlfeld, Heermannquartett als Ausführende. Für Frankfurt die Sonaten zum ersten Male öffentlich. 17. Februar: Brahms im populären Sonntagsconcert des Museum. Seine D dur - Symphonie. Er dirigiert die akademische Festouvertüre. 18. Februar: Brahms und Mühlfeld in Rüdesheim. 19. Februar: Brahms zurück, ohne Mühlfeld. Kleine Abendgesellschaft bei uns, ihm zu Ehren. 20. Februar: Abreise nach Meiningen. Siehe meine Brahmserinnerungen N. Z. f. M. 1915.]

13. Februar. Daß Brahms neulich von der Gewandhausdirection 2000 Mark für einen Abend bekam, findet Großmutter enorm. Joachim und sie selbst hätten in Leipzig nie mehr wie 1000 Mark erhalten. In London hätte man ihr zuletzt 2400 Mark für ein Concert bezahlt.

18. Februar. Neulich, als das Joachimquartett mit Brahms bei Herrn Ladenburg, dem Bankier, eingeladen war, setzte der Hausherr seinen Gästen ein apartes Gericht vor: Sauerkraut in Champagner gekocht. Tante Marie hat das wunderbare Gericht auch einmal auf der Zunge gehabt. Sauerkraut ißt Brahms besonders gern. Man setzt es ihm überall vor, auch Saubohnen.

20. Februar. Brahms ab nach Meiningen.

25. Februar. Großmutter erzählte mir, der Großvater habe vom Verleger Schuberth in Hamburg 700 Mark Honorar für das Jugendalbum bekommen. 1858 sandte Schuberth nochmals dieselbe Summe. Die Nachzahlung war abgemacht, wenn das Album guten Absatz fände.

3. März. F moll-Symphonie von Richard Strauß im Museum. Großmutter bedauert, daß dieser Componist nach einer solchen Symphonie sich der extremen Wagnerschen Richtung angeschlossen habe.

Als der Großvater in Dresden mit dem Manfred beschäftigt war, sei er, so erzählte sie dann, oft mit ihr in der Lößnitz spazieren gegangen. Er habe sich dann mit ihr auf den Rasen gesetzt und ihr den Manfred vorgelesen.

5. März. Briefe zeigt mir heute die Großmutter von Carl von Holtei, Henselt, Stephen Heller. Holtei schrieb ihr 1859: „Orpheus zähmte Bestien. Das ist nichts. Sie haben es vermocht, einen alten Mann durch Ihr Spiel zu Thränen zu rühren bis auf den letzten Ton".

Holtei war damals 61 Jahre alt und kannte die Großmutter persönlich nicht.

8. März. Gestern hörte ich die Symphonie pathétique von Tschaikowsky. Es sagte jemand der Großmutter, das Werk enthalte Gedanken. „Das schon", meinte sie darauf, aber auf die Ausarbeitung der Gedanken kommt es an. Was sind denn die Eingangsnoten in der C moll-Symphonie für ein besonderer Gedanke? Das kann jeder machen." Aber was Beethoven daraus gemacht habe, das sei so gewaltig.

14. März. Das holländische Damenterzett Jeanette de Jong, Anna Corver, Marie Snyders aus Berlin heute bei der Großmutter. Sie sangen ihr u. A. die Nänie aus Op. 114 vom Großvater vor:

„Unter den roten Blumen, schlummere, lieb Vögelein! Unter den roten Blumen graben wir traurig dich ein". Die Worte sind von Bechstein. Die Damen sangen gestern im Opernhaus, u. A. das Terzett „Frühling" vom Onkel Bargiel.

15. März. Heute erwartete die Großmutter Besuch und kam die Treppe herunter, ganz in schwarzer Seide. Sie sah wahrhaft königlich aus. Trotzdem sie von einigen Leiden geplagt ist (Reißen in den Fingern und im Arm, Gehörsschwäche), geht sie aufrecht und ungebrochen mit 76 Jahren. Es ist in ihr eine enorme Willensstärke. Jetzt sieht sie ihrem Vater sehr ähnlich, von dem eine Büste [von Theodor Kietz] in Tante Marie's Stube aufgestellt ist. Großmutter's Augen sprechen so viel aus.

19. März. „Beethoven hat von allen Meistern die Pauke am schönsten verwendet." Großmutter's Worte heute. „Der Fidelio ist für die Musiker; der Freischütz auch für das Volk. Im Fidelio wird man von der Schönheit der Musik förmlich erdrückt. Man kann die Oper nie oft genug hören." Den Florestan habe sie bis jetzt nur von Heinrich Vogl erträglich singen hören. Alle anderen Sänger sängen zu übertrieben. Die Partie sei auch schwer und undankbar für den Sänger.

23. März. Heute nahm mich Großmutter mit ins Opernhaus in den Fidelio. Frau von Rothschild hatte ihre Loge zur Verfügung gestellt. Die große Arie des Pizarro und den Gesang des Ministers findet Großmutter ungesangsmäßig. Die Introduction zum zweiten Act dünkt ihr das Großartigste, was es gibt. Die Bratschen und Pauken malten so vortrefflich die dumpfe Kerkerluft. Die große Ouvertüre in C dur Nr. 3 passe nicht in das Theater, besser in den Concertsaal.

Nachher beim Abendessen erzählte sie mir von Rossini. Sie hat ihn gut gekannt und aß einmal bei ihm in Passy bei Paris. Der Maestro sei ungemein charmant gewesen. Er bekam immer zuerst serviert. Eine Einladung zu ihm mußte sie einmal ausschlagen, weil sie schon bei Pauline Viardot zugesagt hatte. Aber dies hätte Rossini so verdrossen, daß er sie nie wieder annahm.

Am 18ten spielte d'Albert im Opernhaus auch die Don Juan-Fantasie von Liszt. Dies Stück findet Großmutter geistreich. Heute Mittag äußerte sie sich auch wieder einmal verdrießlich zu der Beethovensonaten-Ausgabe von Hans von Bülow. Sie ist nicht für solche Schülerausgaben. Die Ausgabe von Bülow enthalte Vortragsbezeichnungen, die Beethoven gar nicht hingeschrieben habe. Eine solche Mache müsse den Schülern entzogen werden. Für ordentliche Musiker sei eine solche Ausgabe geradezu unbrauchbar. Sie spricht sehr bitter über Bülow. In Bülow's Spiel sei Beethoven geradezu verballhornt erschienen.

27. März. Heute Vorspielstunde der Schülerinnen. Zum Schluß spielte Großmutter selbst und zwar von Bach die C moll-Fuge mit Präludium, eigentlich für Orgel, die sie schon in Interlaken Herrn von Simson vorspielte, und die sie sehr gerne hat. Weiter spielte sie nichts. Sehr lebhafte Stücke spielt sie seltener. Sie sagt, sie bekäme dann Schmerzen im Leibe.

28. März. Ich höre, daß Onkel Bargiel in Rotterdam war und dort in seinem alten Orchesterverein seine C dur-Symphonie dirigierte. Erwähnt wird das Mißverhältnis zwischen Bargiel und Joachim an der Hochschule in Berlin. Joachim könne Bargiel deshalb nicht leiden, weil dieser seine Meinung oft gradraus und schroff sage. Und dann sei Joachim der Direktor, aber jünger, Bargiel älter. Onkel Bargiel — so schloß Großmutter — sei aber ein ausgezeichneter Musiker und liebevoller Lehrer.

30. März. Großmutter äußerte sich heute wieder verdrießlich über die Wagnerianer. Sie schöben Bach bei Seite, weil er ihnen zu trocken sei. Sie ließen überhaupt nur Beethoven gelten, und täten sie dies nicht, so würde man sie einfach auslachen. Levi sei noch einer von den Gemäßigteren. Er fände wenigstens den Manfred schön. Ich höre von einer kleinen Begegnung zwischen Liszt und Joachim. Die beiden Künstler ließen sich vor 40 Jahren ungefähr in Dresden vom Bruder des Dessauer Schneider, dem Organisten Johann Gottlob Schneider, etwas von Bach auf der Orgel vorspielen. „Lauter Knochen", meinte Liszt. „Ist mir noch lieber als Gallerte", entgegnete Joachim. — Großmutter lobt es, daß Joachim immer mit schlagfertigen Antworten da sei.

14. April. Auber's Stumme von Portici hörte ich mir gestern im Opernhaus an. In seinem Theaterbüchlein spricht Großvater von Auber's „roher und gemütloser Musik". Großmutter meint heute aber, Auber sei ein sehr guter Musiker gewesen.

20. April. Theodor Kirchner nannte einmal Gluck und Carl Maria von Weber die Dilettanten unter den Großmeistern der Tonkunst, weil sie den verminderten Septimenaccord so oft angewendet hätten. Das Süjet zum Freischütz findet Großmutter nicht schön. Weber's größter Feind sei Zelter gewesen. In seinen Briefen an Göthe nahm er beständig gegen Weber Stellung.

22. April. Nach der Clavierstunde heute sagte mir Großmutter, Mozart sei am schwersten zu spielen, da man bei ihm aus jeder Note etwas machen müsse. Innerlich reif müsse man für ihn sein. Beethoven sei geistig lange nicht so schwer zu erfassen. Zum ersten Clavierconcert von Beethoven nehmen wir die Cadenzen von Reinecke, zum dritten und vierten die Cadenzen der Großmutter. Alle Schüler bei uns, die anfangen, studieren bei uns ein von Heinrich Henkel herausgegebenes Clavierconcert in D dur, das Es dur-Nocturne aus Op. 9 von Chopin und das As moll-Impromptu aus Op. 90 von Schubert. Im Impromptu streicht Großmutter aber ein ganzes Stück weg, und zwar im ersten und letzten Teil. Sie findet, das Stück gewinne nur dadurch.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbrief

Aus Berlin[1])

Von Bruno Schrader

Ende Februar

Wie sich die Konzertgeber oft auf die gleichen Werke stürzen und sie uns in ziemlich gleichzeitigen, ermüdenden Wiederholungen hören lassen, so scheinen sie sich auch auf einen bestimmten Wochentag als Konzerthaupttermin verschworen zu haben, auf den Donnerstag nämlich. Dieser erreichte denn auch am 22. Februar einen Rekord mit elf Konzerten, unter denen vier Liederabende, zwei Orgelkonzerte, zwei Chorkonzerte, zwei Klavierabende und ein Kammermusikabend waren. Da nun alle elf die Kritik beanspruchten, die Berliner Presse dieser aber zurzeit einen nur bescheidenen und oft noch dazu recht verspäteten Platz einräumt, so kann man leicht ermessen, inwieweit die Konzertgeber da auf die Kosten kommen, denn Rezensionen zum Zwecke der Reklame zu sammeln ist und bleibt ja das Hauptmotiv ihrer meisten Unternehmungen. Die Kritiker besitzen die göttliche Eigenschaft der Allgegenwärtigkeit nicht und besuchen günstigstenfalls drei solcher gleichzeitigen Konzerte. An Publikum fehlt es dank der Viertelhalbmillionen Großberlins und der reichlichen Freikarten ja weniger und an Sälen auch nicht. An letzteren stehen mindestens elf zur Verfügung. Davon liegen der große Philharmoniesaal, der Beethovensaal, Meistersaal, Choralionsaal und Bechsteinsaal bequem beieinander, dann der Harmoniumsaal, Blüthnersaal und Klindworthsaal ebenfalls noch im „Konzertviertel". Auch die beiden Säle der Königl. Musikhochschule sind von ihm aus noch rasch mittels der Hochbahn zu erreichen, während die Singakademie schon mehr abseits liegt. Da nun die Konzerte verschieden, sowohl um $^1/_2$8 wie um 8 Uhr beginnen, kann man leicht schätzen, wie der Kritiker disponieren kann. Aber wie gesagt, mehr als drei gleichzeitige läuft er nicht ab. Also täten die Konzertierenden und ihre geschäftlichen Vertreter besser, ihre Donnerstagskaprice aufzugeben. Sie wirft immerhin ein gewisses Licht auf unser öffentliches Musiktreiben, weshalb hier auf sie eingegangen wurde.

Unter den besagten elf Donnerstagskonzerten zog die Kammermusik, mit der der 70jährige Philipp Scharwenka gefeiert wurde, am meisten an. Sie war von der Pianistin Erna Klein mit dem Geiger Thornberg, dem Violoncellisten Grünfeld und dem Sänger Sidney Biden veranstaltet. Die Meisterkompositionen Scharwenkas, die sich da einer animierten, wohlgelungenen Aufführung erfreuten, bedürfen keiner Beurteilung mehr. Es waren die Klavierviolinsonate in H moll Op. 110, das Klaviertrio in G dur Op. 112, Lieder und Klavierstücke. Dann hörte ich die Dresdener Hofopernsängerin Anka Horvat, deren vollendete Kunst gleichfalls Anerkennung fand. Das Programm aber enthielt gerade das, was man in Berlin nicht immer wieder zu hören wünscht. Endlich noch den Organisten Wolfgang Reimann, der diesmal nur S. Bach spielte. Unter den vorgetragenen Stücken fiel jenes D moll-Konzert nach Vivaldi auf, das immer noch W. Friedemann Bach zugeschrieben wird, da eben die Ausrottung alter Irrtümer sehr schwer ist. Wie der Konzertgeber so hatte auch die mitwirkende Geigerin Dora v. Möllendorff vollen Erfolg mit Werken von S. Bach, Tartini und Leclair (G dur-Sonate mit Continuo).

Aus den gewesenen Sinfoniekonzerten hebe ich nur das Bemerkenswerte heraus. Dazu rechne ich die Wiederholung des Börresenschen Violinkonzertes, die Julius Thornberg in einem der regulären Philharmonischen Konzerte vornahm, und die Aufführung eines von Tor Aulin, die tags darauf Licco Amar, dem andern Konzertmeister der Philharmoniker, zu danken war. Das schwedische Werk ist bedeutender und auch moderner. Seine ungleich reizvollere Prinzipalstimme ließ die Fähigkeiten des Spielers im berückendsten Lichte erscheinen. Um so mehr wundert es uns, daß die Geiger meistens daran vorübergehen. Wenigstens unsere; in Schweden, Kristiania, Kopenhagen, Helsingfors usw., wo Tor Aulins Ruf als Tondichter feststeht, liegt die Sache ja anders. Dann erwähne ich einen „Neuzeitlichen Musikabend" des Kölner Dirigenten Hermann Abendroth. Fürchterlich wie dessen Deutsch war auch sein Inhalt, dessen Erschöpfung 2 Stunden 35 Minuten währte! Über eine Dreiviertelstunde lang marterte allein Frieda Kwast-Hodapp mit M. Regers geschwollenem Klavierkonzerte. Vorher waren Nachtstücke eines Orchesterkomponisten Hermann Unger gekommen, deren Instrumentation, Harmonik und sonstige Erfindung tatsächlich Nacht und Grauen bedeckte. Zuletzt kam Ewald Straessers zweite Sinfonie. Gleich der ersten, die uns neulich Nikisch vorführte, verrät sie tondichterische Kraft und meisterliche Kunst, geht aber in ihrem weit moderneren Zuge bis an die Grenzen des musikalisch Schönen. Schade, daß zudem der Schlußsatz abfällt. Sie hätte zu Anfang dieses monströs langen „Neuzeitlichen Musikabends" stehen müssen, wo die Kraft seiner Zuhörer noch ungebrochen war. Möglich, daß in diesem rheinischen Ewald Straesser ein neuer Sinfoniker von Bedeutung aufgetaucht ist! Ich dachte dabei an Anton Bruckner. Der war abends zuvor mit seiner siebenten Sinfonie (E dur) vertreten, die Rudolf Siegel nach der siebenten von Beethoven aufführte. Da das gut gelang, reihte sich das Konzert in die markanten der laufenden Saison ein. Für befangene Hörer war natürlich die Zusammenstellung der beiden siebenten Sinfonien ein unverdauliches Problem. Andere wieder hätten statt der Beethovenschen lieber eine weniger abgespielte gehabt. Endlich gab noch die Komponistin Gisela Selden-Goth ein Orchesterkonzert großen Stiles, das sogar Generalmusikdirektor Blech dirigieren mußte. Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen — — —.

In der Kammermusik traten diesmal die beliebten, d. h. die bei den Konzertgebern, weniger beim Publikum beliebten Sonatenabende in den Vordergrund. Da spielten Max Pauer und die Geigerin Melanie Michaelis Werke von Beethoven und Brahms, Georg Bertram und der Geiger Louis van Laar welche von Beethoven, Rich. Strauß (Es dur Op. 18) und Mozart, während sich Anna v. Gabain und die Geigerin und Bratschistin Else Mendel-Oberüber um Seb. Bach und M. Reger abmühten. Es war aber insofern eine vergebene Liebesmüh, als Regers uraufgeführte Solissimosuite für Bratsche (Op. 131 d G moll) und die in Berlin erstaufgeführte Bratschenklaviersonate (Op. 107 B dur) wenig gleichgestimmten Seelen begegneten. Die Kritiker fehlten schon deshalb, weil es Sonntag war. „Du sollst den Sabbath heiligen" und auch dem abgehetzten kritischen Droschkengaul wenigstens einmal in der Woche Ruhe gönnen! Andernfalls nimmt er sie sich selber. In Berlin ist er sonst gar nicht so übel, wie ihn gewisse Münchener Herren in ihrem kritisch-krähwinkler Skandalprozesse hingestellt haben. Die Leute verallgemeinern da nur einzelne ausnahmsweise Schönheitsfehler und kennen anscheinend die Berliner Verhältnisse gar nicht, die denn doch mit ihrem heimischen Kleinbetriebe nicht zu vergleichen sind. Möchten sie doch nachträglich lesen, was ich in unserer letzten Nummer 52 über dieses Thema ausgeführt habe! Eines kann ich ihnen im Namen aller versichern: „Bissige Hunde, die nach ihrem eigenen Herrn beißen", wie sie also für München gerichtlich konstatiert sind, gibt's in Berlin nicht, wären dort ganz unmöglich. Wir erkennen da der Bierstadt an der Isar gern die Suprematie zu. Ebenso wird bei uns dem Zeitungsleser nicht so wider besseres Wissen die Unwahrheit gepredigt, wie ich es für dort an einem bestimmten Falle nachweisen kann.

Unter den konzertierenden Pianisten fiel wieder Michael Zadora auf. Leider scheint er eifrig bemüht, den in ihm steckenden feinen Salonvirtuosen mit der Maske einer geschraubten Originalitätspose zu verdecken. Seine Vorträge verlieren dadurch allen früheren Reiz. Ferner der urgesunde, akademisch wohlgeschliffene Richard Rößler, der begabte Kurt Schubert, der am Liederabende einer Sängerin Else Knüttel mitwirkte, und Wilhelm Backhaus. Dieser spielte

[1]) Siehe auch Rundschau: Konzerte.

Brahms' Fmoll-Sonate Op. 5, Liszts Hmoll-Sonate und Stücke von Chopin und Liszt. Ich hörte davon die Lisztsche Sonate in einem äußerlich virtuosen, technisch mühelosen Vortrage, der unvorteilhaft von dem abstach, mit dem kurz vorher Conrad Ansorge dieses Hauptwerk des größten Klaviermeisters reproduziert hatte. Gelobt wurde auch Vera Epstein-Berenson, die ihre Bruttoeinnahme für die Wohlfahrtsanstalten des „Verbandes Konzertierender Künstler Deutschlands" bestimmt hatte. Mögen deshalb viele der Anwesenden ihre Plätze bezahlt haben, was ja namentlich bei Berliner Klavier- und Liederabenden höchst fraglich ist. Unter letzteren ragte der von Emmy Zimmermann hervor, an dem das hochgeschätzte Mitglied unseres Deutschen Opernhauses neben allbekannten Tondichtern auch Georg Hartmann und Josef Marx die Ehre gab. Hedwig Ebers hatte an selteneren Komponisten Hugo Rasch, Eduard Behm — beides Berliner — und Arnold Mendelssohn auf dem Programme, Grete Korten Robert Kahn und Ernst Korten, während Emmy Weiß wieder zu der alten guten Sitte zurückgekehrt war, mit einem Instrumentalkünstler, dem Geiger Lambinon zu alternieren. Nur dadurch kann das Interesse des Publikums an solchen Abenden wieder gehoben werden. Auch Heinrich Hensel und Agnes Wedekind konzertierten zusammen, und zwar — höchst anerkennenswert! — nur eine Stunde lang. Leider sind Stimme und Vortrag solcher Bühnengrößen immer zu veropert, um im Liedergesange zu befriedigen. Aber wer schreibt denn auch heute noch ein richtiges Lied? Fast alles ist mehr oder minder ausgesprochener Opernstil. Wie sehr hier zwischen Altem und Neuem ein Abgrund gähnt, sah man an Mendelssohns Frühlingsliede, das zwischen Gesängen von Georg Vollerthun und Werner Wolff wie ein Sonnenstrahl im Nebelgewölk wirkte. Das war Stil, urquellende Erfindung und unvergängliche Schönheit! Das neu zu erkennen, waren aber eben solche Nachbarn nötig. Das Publikum begriff und jubelte.

Rundschau

Oper

Ende Dezember

Barmen Der Spielplan im Weihnachtsmonat 1916 brachte vorwiegend ältere und bewährte Werke aus der deutschen Literatur. R. Wagner war vertreten mit Lohengrin, Weber mit Freischütz, Lortzing mit Zar und Zimmermann, Waffenschmied. Bizets Carmen und Thomas Mignon fehlten auch im Dezember nicht. Bei der urteilslosen Menge fand nach wie vor das „Dreimäderlhaus" Beifall. Ein voll besetztes Haus sah aber auch die „Fledermaus" als klassische Operette. Humperdincks Hänsel und Gretel konnte als Weihnachtsmärchen ebenfalls vor ausverkauften Reihen gegeben werden. Daß neben diesem wundervollen, echt deutschem Märchen, das seine Anziehungskraft auf alt und jung nach wie vor bewährt, doch noch ein geschmackloses Bühnenmärchen wie „Der gestiefelte Kater" geboten wird, ist in der Tat ebenso unnötig wie unbegreiflich. Gerade in unseren harten Tagen soll die Bühne Bildungs- und Erziehungsstätte für das ganze Volk sein. Um so lauter ist daher die Forderung zu erheben, daß die Bühne vor allem rein und frei zu halten ist, was mit deutscher Art, mit deutschem Geist und Gefühl nichts gemein hat. Unsere Literatur ist durchaus nicht arm an gehaltvollen Märchen, an denen sich Eltern und Kinder gemeinsam erbauen und bilden können. Da es nicht angängig ist, von dieser Stelle auf diesen Gegenstand näher einzugehen, verweise ich auf meine ausführlichere Arbeit: „Die deutsche Märchenoper" in der „Allgemeinen Musikzeitung" (Jahrg. 43 Heft 42/43). „Der gestiefelte Kater" bringt den Kindern (nicht den Alten!) nur einige Unterhaltung und Ergötzung (der Reigen mit dem Soldatenlied „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren"; der Zauberpalast), von musikalischer Bereicherung kann überhaupt keine Rede sein, da die Vertonung aller Ursprünglichkeit und kindlicher Volkstümlichkeit bar ist. Im Interesse der Kunst und einer gesunden, auf nationaler Grundlage sich bewegenden Volkskultur ist es sehr zu bedauern, daß unsern für alles Gute und Schöne empfänglichen und dankbaren Kleinen ausgerechnet in der Weihnachtszeit neben einem „Hänsel und Gretel" (Humperdinck) solch eine Kost (Der gestiefelte Kater) geboten wird.

H. Oehlerking

Wien Am 22. Februar wurde im Hofoperntheater zum ersten Male J. Brandt-Buys' komische Oper „Die Schneider von Schönau", Text von Br. Warden und J. M. Welleminsky aufgeführt. Nach mir zugekommenen verläßlichen — ich selbst war durch Unwohlsein am Besuche verhindert — Berichten war der Erfolg ein freundlicher — der in Wien lebende und persönlich sehr beliebte Komponist wurde mit den Darstellern wiederholt gerufen. Nach der glänzenden Aufnahme der Uraufführung in Dresden (1. April 1916) hatte man aber doch hier noch mehr erwartet. Besonders bezüglich der Wirkung des wohl all zu gewagten burlesken Textes, bei dessen, teils an Kotzebue, teils an Wilh. Busch erinnernden, teils auch wie eine Meistersinger-Parodie erscheinenden billigen Späßen es freilich vor allem darauf ankommt: ob ein heutiges Publikum vergnügt mitgehen will oder auch nicht. Übrigens kann ich bezüglich des künstlerischen Wertes der musikalisch jedenfalls viel belangreicheren Musik wohl ohne weiteres auf die eingehende Besprechung der Uraufführung durch den Herrn Chefredakteur dieser Zeitschrift verweisen, da sie gewiß noch in Aller Erinnerung ist.

Aus der von Kapellmeister Tittel sorgfältigst einstudierten und dirigierten Vorstellung rühmt man noch die Leistungen sämtlicher Solisten, sodann die lebensvolle Regie des Herrn v. Wymetal und die schönen Dekorationen Brioschis. Den solistischen Preis des Abends errang die reizende Veronika des Frl. Lotte Lehmann; entsprechend beifällig wurde der biedere Meister Christian von Herrn R. Mayr und der schalkhafte glückliche Eroberer der jungen Witwe, Florian, von Herrn Maikl gegeben. Ein ergötzliches Trio stellten die Herren Gallos, Breuer und Haydter als Schneider und die Damen Hessl, Ortner, Glawischnigg als Lehrbuben. Nach der Güte der Wiener Vorstellung ist es immerhin möglich, daß sich die Neuheit — mit ihrer biedermeierschen Lustigkeit die Schrecken des Krieges fast gewaltsam hinweg scheuchend — oder dies mindestens anstrebend! — längere Zeit auf dem Spielplane erhält.

Prof. Th. H.

Konzerte

Berlin Schöne Kammermusik boten das Wietrowetz-Quartett und das Schumann-Heß-Dechert-Trio. Ersteres erschien in veränderter Gestalt durch Mitwirkung von Giulietta v. Mendelssohn-Gordigiani, mit der Gabriele Wietrowetz und Eugenie Stoltz-Premyslav das Klaviertrio Op. 110 von Schumann prachtvoll zu Gehör brachten. In Beethovens Violinsonate Op. 96 zeigte sodann die Geigerin ihre hohe Kunst mit Frau v. Mendelssohn als tüchtiger Partnerin. Den Schluß bildete Brahms Klavierquartett Op. 60 Nr. 3.

Brahms eröffnete auch den vorerwähnten Trioabend mit Op. 87, dessen künstlerischen Eindruck Beethovens Op. 97 noch überbot. Zwischen beiden Werken stand eine Violinsonate von Georg Schumann, von Willy Heß und dem Komponisten vortrefflich zu Gehör gebracht.

Der Philharmonische Chor erinnerte in seinem dritten Konzert, das Wilhelm Bergers hier eingehend besprochenen Sonnenhymnus, der unter Leitung von Siegfried Ochs zu monumentaler Darstellung gelangte, einleitete, zur rechten Zeit daran, welche zarte Poesie und Schönheit Robert Schumann in „Paradies und Peri" geschaffen hat. Wer das holde Stück in seiner fast rührenden Naivität und gemütvollen Schlichtheit auf sich einwirken ließ, dem kam es zum Bewußtsein, wie zu unrecht die Vergessenheit schon fast darüber hingegangen. Den hervorragenden Leistungen des Chors, die ihren Höhepunkt in dem in sphärenhafter Entrücktheit erklingenden „Schlaf nun und ruhe in Träumen von Duft", im Chor der Genien des Nils „Hervor aus den Wässern geschwind" und dem reizend bewegten „Schmücket die Stufen zu Allahs Thron" erreichten, standen außergewöhnlich gute Solisten gegenüber. Frau Iracema Brügelmann bot eine ideale Peri, die Altpartie vertrat nicht minder würdig Ottilie Metzger-Lattermann. Ferner waren Frau Bella Alten, Adolf Lußmann und Carl Rehfuß um den Erfolg des Abends bemüht. Der Anna Schultzen von Asten-Chor (Engelstimmen) und das Philharmonische Orchester vervollständigten das Ensemble. Mit Freude und Empfänglichkeit nahm das Publikum die künstlerischen Gaben auf.

In ihrem zweiten Abonnementskonzert bot die Berliner Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten Professor Georg Schumann eine Aufführung des „Messias" von Händel. Dieses Werk von unbegreiflicher Größe und Schönheit, an dem Zeit und Kunstgeschmack spurlos vorübergegangen sind, ja, das nur immer noch gesteigerter Aufnahme zu begegnen scheint, war von tiefer Wirkung. Vielleicht ist es der Musik Händels wie kaum einer anderen gegeben, auf eine unterschiedliche Zuhörerschaft gleich stark zu wirken, ist doch seine Tonsprache von einer Innerlichkeit und Ursprünglichkeit ohnegleichen. Neben den grandiosen Chören, die zu prächtiger Wiedergabe gelangten, nehmen die Solisten die Aufmerksamkeit des Hörers in Anspruch, sie stehen vor sehr bedeutenden Aufgaben. An erster Stelle ist Johannes Messchaert als Vertreter der Baßpartie zu nennen. Was Sangeskunst über den natürlichen Stimmverfall der Jahre vermag, Messchaert zeigt das in höchster Vollendung. Als Interpret der Rezitative steht er einzig da, seine Wortbilder sind von einer Lebendigkeit und Plastik, sein Ausdruck von reifster Meisterschaft. Zu dieser Leistung wahrten die übrigen Solisten einen mehr oder weniger bedeutenden Abstand. Frau Kämpfert entledigte sich ihrer Aufgabe in gewohnter Zuverlässigkeit, jedoch paßt das ewig Lächelnde ihres Ausdrucks nicht für alles. Frau Schünemann singt sehr guttural, deshalb sind gewisse Lagen ihrer Altstimme ohne jede Tragfähigkeit. Herr Schmedes war am wenigsten glücklich am Platze.

Alfred Wittenbergs Kunst hat sich vervollkommnet; in der Teufelstrillersonate von Tartini hatte er sich eine Aufgabe gestellt, die seine geigerischen Vorzüge in vorteilhaftem Lichte erscheinen ließ. Vielleicht hätte man die Ciacona in der D moll-Sonate von Bach, deren alle fünf Sätze der Konzertgeber vortrug, noch monumentaler gewünscht, im allgemeinen jedoch auch eine bemerkenswerte Leistung. Mit Martini-Kreisler, zwei ungarischen Tänzen von Brahms-Joachim und der Faust-Fantasie von Wieniawski machte er der zahlreichen Zuhörerschaft offenbar besonderes Vergnügen. Am Klavier war Wilhelm Schok ein zuverlässiger Begleiter.

Zugunsten des Hilfsausschusses für die Kommilitonen im Felde fand in der alten Aula der Universität ein Wohltätigkeitskonzert statt, das in der Reichhaltigkeit der Darbietungen manches Beachtenswerte bot. Da ist vor allen Herr Bischoff vom Königl. Opernhause als interessanter, ja faszinierender Liedersänger zu nennen, ferner lernten wir in Frau Baak eine Sängerin von Geschmack kennen, die ihre schöne Stimme wirklich künstlerisch zur Geltung bringt.

Ein Wohltätigkeitskonzert großen Stils veranstaltete der Kriegsbund der Offiziersfrauen Großberlins im Konzertsaal der Königl. Hochschule. Deutsche Volkslieder in der wirkungsvollen Bearbeitung seines Dirigenten Professor Siegfried Ochs trug der Philharmonische Chor a cappella in bekannter Vollendung vor. Edwin Fischers Klaviervorträge gipfelten in der Wiedergabe der Cis moll-Sonate von Beethoven. Den Brennpunkt des Interesses bildete die vielbesprochene Sängerin Maria Ivogün. Sie ist ein stimmphysiologisches Wunder, ihr Gesang scheint der Nachtigall abgelauscht zu sein, mit solcher Leichtigkeit und Natürlichkeit spricht ihr glockenreiner Sopran an. Ihr Ausdruck hat Wärme und Anmut, trotzdem bleibt ihr Gesang nur ein holdes Wunder, ohne tiefgreifende, innere Wirkung.

Der Deutsche Lyceum-Klub veranstaltete ein Konzert, das ausschließlich der Aufführung Bruchscher Musik galt. Es war eine würdige und schöne Ehrung für den Meister, der unbeirrt durch die verschiedenen Geschmacksrichtungen der letzten Jahrzehnte treu seinem Kunstideal schaffte, dem wir echt deutsche, wahrhaft erhebende Musik verdanken, die in ihrer lichtvollen Melodik unserer Zeit manche trübe Stunde zu erhellen berufen scheint. Das Konzert wurde eingeleitet durch „Die Flucht nach Aegypten" für Sopransolo (Elsa Laube) und Frauenchor Op. 31. Den Schluß bildete das neueste Op. 91, Christkindlieder für Soli und Frauenchor, die zur Uraufführung gelangten. Margarete Bruch hat durch eine Reihe schöner Gedichte ihren Vater zur Vertonung angeregt, die dem feinsten und besten der neueren Frauenchorliteratur beizuzählen ist. Die beiden ersten Stücke sind für Chor a cappella, das dritte ist ein begleiteter Zwiegesang von Solofrauenstimmen, von feinem Humor das folgende „Auf einem goldbraunen Reh" mit reizenden, chorischen Effekten; innig die Anbetung und als Schluß das melodienreiche „Christkinds Garten" für Chor und Solostimmen. Alles ausgezeichnet durch den berühmten Bruchschen Vokalsatz. Dieser Uraufführung ging Ingeborgs Klage, von Elisabeth Ohlhoff und Szene der Andromache von Hilde Ellger ausgezeichnet zu Gehör gebracht, voraus. Irene v. Brennerberg hatte sich mit dem G moll-Violinkonzert entschieden überschätzt. K. Schurzmann

Elberfeld Das erste, von der Konzertgesellschaft veranstaltete Solistenkonzert brachte uns die Bekanntschaft des jugendlichen Klaviervirtuosen Wilhelm Kempff, welcher die G moll-Fantasie und Fuge von S. Bach, Variationen und Fuge über ein Thema von Händel von J. Brahms (Op. 24), Nokturne H dur und Ballade As dur von Chopin nicht nur in überlegener Technik, sondern auch mit geistiger Durchdringung vorführte. In Liedern von Brahms und Wolf ersang sich Frau Schmidt-Haym (Halle) dank ihrer kräftigen, klangvollen Stimme einen schönen Erfolg.

Im zweiten volkstümlichen Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters kam M. Regers Trauermarsch, instrumentiert von Windsperger, zu Gehör. K. Herolds († 19. Juli 1916 in Elberfeld) C moll-Klavierkonzert ist zu gleichförmig in den einzelnen Sätzen, ermangelt der musikalischen Höhepunkte, konnte tiefere Eindrücke nicht erzielen. Einen schweren Stand hatte Bruckners D moll-Sinfonie: im Wuppertal ist der Boden für den Wiener Meister, dem man hier die Innerlichkeit abspricht, wenig oder gar nicht vorbereitet; die Aufführung eines Brucknerschen Werkes ist bei uns eine große Seltenheit.

Der Lehrergesangverein, geleitet von Dr. Haym, gab ein hübsches Weihnachtskonzert. H. Schützens Weihnachtsoratorium „Historie der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi" kam durch ihn zur erfolgreichen, örtlichen Erstaufführung. Die Darbietung, an welcher alle Ausführende mit Verständnis und Hingebung beteiligt waren, löste eine tiefinnerliche, nachhaltige Wirkung aus. Chöre von Palestrina, Praetorius, A. Becker; Lieder, Arien von Händel und anderen deutschen Meistern, gesungen von Frl. Günther (Essen), Ernst Schilbach-Arnold (Köln), Dohlhaus (Elberfeld) trugen das ihrige zur Verschönerung des harmonischen Klanges dieser sinnigen Veranstaltung bei. Weihnachtlichen

Festklängen galt das Konzert von Max Otto, bei welchem vom Konzertsänger M. Otto Weihnachtslieder von P. Cornelius, das himmlische Menuett aus dem Siebengebirge, von der Lautensängerin Frl. A. Schlie (Barmen) eine Reihe stimmungsvoller Lieder gesungen, von dem Geigenvirtuosen Anton Schoenmaker (Barmen) Sachen von Bach, Hummel u. a. feinsinnig gespielt wurden. H. Oehlerking

Noten am Rande

Über den Tod eines vergessenen dänischen Komponisten wird berichtet: In der dänischen Provinzstadt Frederiksberg ist kürzlich Julius Bechgaard im Alter von 74 Jahren verstorben. Unter der älteren Generation galt Bechgaard als einer der bedeutendsten und originellsten. Seine Schöpfungen hatten etwas Gesundes, was allgemein für sie einnahm. Besonders seine Lieder haben viele Freunde gefunden. Dann vollendete Bechgaard eine Oper, und diese Oper sollte sein Verhängnis werden. Zwar errang „Frode" auf dem Königl. Theater in Kopenhagen einen schönen Erfolg, so daß Bechgaard sich zu weiteren dramatischen Arbeiten ermuntert fühlte. Er vollendete dann zwei weitere Opern: „Konradin, der letzte Hohenstaufe" und „Des Todes Pate", wozu Sofus Michaelis den Text geschrieben hatte. Beide Werke wurden dem Königl. Theater in Kopenhagen eingereicht, sind nie aufgeführt worden, und nie ist es Bechgaard oder einem seiner Freunde gelungen, auch nur eine Erklärung hierüber zu erhalten. Darum erhebt Charles Kjerulf in „Politiken" jetzt (andere schon früher) die Anklage, daß es das Königl. Theater in Kopenhagen gewesen sei, das „Bechgaard gemordet habe". Denn diesen Schlag hat Bechgaard nie verwunden. Er zog sich nach Frederiksberg zurück. Selbst seinen Freunden wurde es immer schwerer, bei ihm Zutritt zu erlangen, und so ereilte Bechgaard das tragische Schicksal, daß er schon bei Lebzeiten vollkommen vergessen wurde.

Brahms-Erinnerungen. In den „Begegnungen auf meinem Lebensweg", die der Wiener Musiker Rudolf Fischhof im Verlag von Hugo Heller & Co. (Wien und Leipzig) erscheinen ließ, erzählt er auch von Johannes Brahms. Er kam oft im Lokale des Tonkünstlervereins mit ihm zusammen, und jeden Montag hatte er Gelegenheit, die schroffe, unliebenswürdige Art des Hamburger Meisters zu beobachten; aus seinem Munde prasselten oft schonungslose Bosheiten, und eines Abends benahm er sich gegen jedermann so unerträglich, bis er selbst fühlte, daß er in seinem Sarkasmus zu weit gegangen war. Beim Fortgehen verabschiedete er sich mit einer Mischung von Humor und Gutmütigkeit mit den Worten: „Ist etwa noch einer da, den ich — nicht beleidigt habe?" Er konnte aber von gemütvoller, geistbelebter Munterkeit sein, und oft leuchteten seine kristallhellen, blauen Augen in frischer, sonniger Herzlichkeit. Niemals war er in besserer Stimmung, als wenn er ein selbstgekauftes Exemplar des Salonblattes seinen Bekannten mit Behagen präsentierte, in dem einer der scharfen Angriffe Hugo Wolfs (der damals Kritiken schrieb) gegen ihn zu finden war.

Kreuz und Quer

Breslau. Die Uraufführung der Oper „Amor und Psyche" von L. v. Rozycki hatte großen Erfolg.

Dresden. Friedrich Brandes gab mit dem Dresdner Lehrergesangverein im Großen Saale des Gewerbehauses zwei moderne Musikabende unter Mitwirkung von Helga Petri, Egon Petri und dem Striegler-Quartett (Striegler, Reiner, Rokohl, Schilling). Die Programme brachten Werke von Liszt, Hegar, Pfitzner, Busoni, Sekles, Büttner, Humperdinck, Kistler, Woyrsch, Koeßler, H. Wolf u. a.

Graz. Im Grazer Opernhause wurde eine Kienzl-Büste vom steir. Meister Ambrosi feierlich enthüllt. Namens des Denkmalausschusses hielt Musikschriftsteller Julius Schuch die Festrede und übergab die prächtig gelungene Büste dem Vertreter der Stadt Graz Hofrat v. Underrain. Ein Weihegedicht (Hilde La Harpe), gesprochen vom Dir. Grevenberg, und Kienzls „Volkslied", gesungen vom „Grazer Männergesangverein", beschloß die stimmungsvolle Feier, der das ganze offizielle Graz anwohnte.

Leipzig. Hier starb der Musikschriftsteller Prof. Albert Tottmann im Alter von 80 Jahren. Er war am 31. Juli 1837 in Zittau geboren, Schüler des Leipziger Konservatoriums, Violinist im Gewandhaus-Orchester und von 1868 bis 1870 Musikdirektor im Alten Theater in Leipzig. Tottmann veröffentlichte: einen „Führer durch die Violinliteratur" (1900), ein „Büchlein von der Geige" (1904), „Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstandes- und Herzensbildung der Jugend" (1904) u. a.

Wien. Rosa Sucher hat im Februar das siebzigste Lebensjahr vollendet. Sie wurde 1847 zu Velburg in der Oberpfalz geboren und kam 1872 an das Hoftheater in München. Später wirkte sie in Leipzig, Kassel, Hamburg und Berlin, zog sich 1898 von der Bühne zurück und trat nur noch in Baireuth und London bei Wagner-Festspielen auf. Frau Sucher, die 1877 den Berliner Kapellmeister Josef Sucher heiratete, lebt seit 1909 als Gesanglehrerin in Wien.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 12

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 22. März 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Clara Schumann

Tagebuchblätter ihres Enkels

Ferdinand Schumann (Dresden)

Aus dem Tagebuch

II. Teil: 1895

Fortsetzung

28. April. Über das Componieren stellte Großmutter heute so ihre Betrachtungen an. Das Componieren sei nie einträglich gewesen. Der Großvater hätte nie ein Jahr gehabt, in dem er so viel durch seine Compositionen verdiente, seine Familie anständig zu erhalten. Erst Brahms und Simrock hätten die Honorare in die Höhe getrieben.

Der D moll-Marsch vom Großvater in den Bunten Blättern mache sich nicht gut für Clavier. Das Instrument sei zu trocken für die langen Noten des Stückes. Sie wünscht, es solle doch einmal Jemand das Stück für Blasinstrumente setzen. Da nun aber wieder das Trio für diese nicht passe (es hat zu kurze Notenwerte), so müßte man ein Orchesterstück draus machen. Aber dies widerspräche dem Charakter des Stückes.

Großmutter corrigiert eben auch an einem eigenen Marsch, den sie zur goldenen Hochzeit von Professor Hübner in Dresden [dem † Galleriedirektor] componiert hat. Herr J. O. Grimm in Münster hat ihn instrumentiert. Großmutter spielte mir den Marsch heute vor. Im Trio hat sie das Duett vom Großvater „Familiengemälde" mit hineingebracht:
„Großvater und Großmutter, die saßen im Gartenhag, es lächelte still ihr Antlitz, wie'n sonniger Wintertag". Großmutter sang dabei mit leiser Stimme. Die Dichtung ist von Anastasius Grün. Später schwärmte sie noch beim Wiegenlied „am Bette meines kranken Kindes", Duett vom Großvater. Die Worte sind von Hebbel:

„Schlaf Kindlein schlaf,
wie du schläfst, so bist du brav!
draußen roth im Mittagscheine
glüht der schönsten Kirschen eine,
wenn du aufwachst, gehen wir,
und mein Finger pflückt sie dir".

Sie setzt das Lied jetzt für Clavier alleine. Als Tante Marie heute Abend die Lieder aus Wilhelm Meister vom Großvater durchspielte, kam Großmutter aus ihrem Zimmer herüber und sang zu dem Lied der Philine. Sie sagte, dies Lied wäre sehr gut, Philine ausgezeichnet vom Großvater charakterisiert.

9. Mai. Heute gab die Großmutter eine Gesellschaft, spät am Nachmittag. Ich bemerkte unter den Gästen meinen Theorielehrer Professor Anton Urspruch, Professor Grüters, Herrn Dr. Spieß, den Vorstand des Museumvereines, die Componistin Clementine Becker, die ganz in unserer Nähe in der Myliusstraße wohnt, Herrn und Frau Moritz Oppenheim vom Reuterweg, (Frau Oppenheim früher Schülerin der Großmutter), den Malerprofessor Schrödl, Herrn und Frau Professor Stockhausen, Johannes Hegar und vor allen Dingen Frau Baronin von Rothschild. Fräulein Stümke, Miß Meadow und Demoiselle Adine Ruckert, Schülerinnen der Großmutter, spielten, zuletzt die Großmutter selbst: Bach, Domenico Scarlatti und Chopin. Die Gesellschaft dauerte bis 7 Uhr. Großmutter ließ Thee herumreichen mit Gebäck, später sandwiches und Eis.

10. Mai. Gestern abend nach der Gesellschaft hörte ich noch die Zauberflöte in der Oper. Heute zu Mittag Bericht von mir, wie die Aufführung verlief. Großmutter frägt jedesmal, so oft ich die Oper besuche. Schwärmen über die göttliche Musik zur Zauberflöte: „In der Zauberflöte ist jede Note, die die Priester singen, reines Gold".

15. Mai. J. P. Hartmann in Kopenhagen, der Schwiegervater von Gade und selbst Componist, feiert seinen 90ten Geburtstag. Ich besorgte ein Telegramm der Großmutter zur Post: „Herzliche Glückwünsche zum seltenen Feste Clara Schumann".

16. Mai. Großmutter hat Anselm Feuerbach und Heinrich Laube gut gekannt. Sie liest eben mit großem Interesse Feuerbach's Biographie von Julius Allgeyer. Im Laufe des Winters haben wir gemeinschaftlich gelesen: Prairie am Jacinto von Sealsfield, das Gemeindekind, die Gemperlein von der Ebner-Eschenbach, Dicken's Copperfield, Novellen von Adalbert Stifter, Reinecke Fuchs von Göthe und von Reuter die Festungstid, Stromtid, Franzosentid, Kein Hüsung und Hanne Nüte. Bei der Lectüre von Kein Hüsung las auch mal Tante Marie vor. Ihr wurden bald die Augen naß, und als es gar nicht mehr ging mit dem Vorlesen, löste die Großmutter ab, kam aber auch bald in's Schluchzen. Reuter lasen wir ganz zuerst. — Morgen beginnen wir mit Hermann und Dorothea. Großmutter hat viele Bände von Heyse's Novellenschatz, den Oldenbourg in München verlegt hat.

4. Juni. Großmutter mit der Tante wie jedes Jahr um diese Zeit in Düsseldorf, um alte Freunde zu besuchen, u. A. Fräulein Rosalie Leser, die alte schon früh erblindete Freundin, und Frau Professor Bendemann. Frau Lida Bendemann, Tochter von Gottfried Schadow. Ihr sind die Bilder aus Osten gewidmet. Ein kleines Ölbildchen des Ehepaares, von Bendemann selbst gemalt, hat die Großmutter auf ihrem Schreibtisch. Sie liebt dieses Bildchen ungemein.

9. Juni. Großmutter zeigte mir heute einige Kostbarkeiten: den goldenen Lorbeerkranz, den sie 1878 vom Gewandhaus in Leipzig zum 50jährigen Künstlerjubiläum bekam. An diesem Tage spielte sie im Gewandhaus. 50 Jahre vorher gab sie ihr erstes Concert, auch im Gewandhaus, mit der Pianistin Perthaler aus Graz. [Es war am 20. Oktober 1828. Clara Schumann war damals neun Jahre alt.] Auf den Blättern des Kranzes sind die Namen aller Componisten eingraviert, die sie gespielt hat, auch ihr eigener Name Clara Wieck. Großmutter erzählte uns dabei von einem großen Diebstahl hier im Hause. Diesen Kranz fanden die Diebe nicht. Sie hatte ihn zufällig den Abend vorher im Etui weiterhinten in ihren Schreibtisch geschoben. In der Eile hatten die Diebe sich nicht die Mühe genommen, die Lade ganz herauszuziehen. Nach dem großen Diebstahl ließ die Großmutter das Buffet in der Eßstube, das ganz von Silberzeug geleert worden war durch die Diebe, vergittern und schaffte sich einen englischen Hund an. Ich habe ihn 1893 noch gesehen. Er hieß Tuckily, war sehr bissig, starb aber bald. Jetzt haben wir keinen Hund mehr.

Ich sah ferner heute einen Broadwoodflügel en miniature, ganz aus Gold, innen mit Nähutensilien. Ein Verehrer der Großmutter in London war der Geber. Ich betrachtete mir die große goldene Medaille vom Kaiser und vom König Ludwig dem Zweiten von Bayern. Als Kostbarstes aber zog die Großmutter eine kleine Holzkapsel heraus. Die Holzkapsel trug, auf Papier geschrieben und aufgeklebt, die Worte von Göthe's Hand: „Der kunstreichen Clara Wieck". „Kunstreich", sagte Großmutter, nicht „geistreich". Göthe konnte doch ein zehnjähriges Mädchen nicht geistreich nennen". Sie hatte ihm in Weimar vorgespielt, in Begleitung ihres Vaters. Göthe hat darüber an Zelter berichtet. „Dies von Göthe ist mir das teuerste", sagte Großmutter und sah sich das Autograph lange an, ehe sie es wieder wegschloß. [1917. Besuch bei Göthe 1. und 9. Oktober 1831. Göthe an Zelter: „Auch erschien gestern bei mir ein merkwürdiges Phänomen: Ein Vater brachte seine flügelspielende Tochter zu mir, welche nach Paris gehend, neuere Pariser Kompositionen vortrug; auch mir war die Art neu, sie verlangt eine große Fertigkeit des Vortrags, ist aber immer heiter; man folgt gern und läßt sich's gefallen. Da Du dergleichen gewiß kennst, so kläre mich darüber auf".]

Großmutter trägt am kleinen Finger einen Ring in blauem Email. Er enthält Haare von Mendelssohn. Ihre Ringe wechselt sie öfters.

14. Juni. Gottfried Keller's Leute von Seldwyla jetzt unsere Abendlectüre. Heute Abend keine Vorlesung. Es kamen einige geladene Gäste: Herr und Frau Edward Speyer-Kufferath aus London und das Künstlerpaar Stockhausen.

15. Juni. Auf dem Flügel der Großmutter steht ein wunderbares Bild vom Großvater. Seitenansicht. Er stützt das Haupt leicht auf die linke Hand. Das Haar ist rechts gescheitelt. Bei diesem Bilde ist eigentümlich, daß seine Conturen erst in weiterer Entfernung sich scharf abheben, beim Nähertreten aber verschwimmen. Das Bild ist nach einer Daguerreotypie aus dem Jahre 1850 vergrößert, von Ganz in Brüssel angefertigt und von Herrn Edward Speyer in London bestellt worden. Er bereitete damit der Großmutter eine Überraschung und ein Geschenk, über das sie sich beständig freut. Als das beste Bild vom Großvater bezeichnet sie aber die Zeichnung von Bendemann aus dem Jahre 1859. Das Reliefbild vom Bonner Grabdenkmal findet sie unähnlich. Ein Abguß hängt bei uns im Parterre im Treppenhaus. Bilder der Großmutter hängen bei uns drei, zwei von Lenbach in der Eßstube, und ein großes Ölbild von Sohn, aus der Düsseldorfer Zeit, im Salon. Hier, vor der Loggia, die ganz mit Palmen angefüllt ist, hat auch eine Büste der Großmutter von Adolf Hildebrand in München ihren Platz gefunden. Zahlreiche Reproductionen der Dresdener Gallerie bedecken die Wände der Parterreräume. In der Eßstube steht ein Kinderkopf von Luca della Robbia. Großmutter und die Tante schwärmen oft von diesen Bildern.

16. Juni. Gestern mit [dem Bruder] Felix im Theater. Wenn wir in's Theater gehen, sagen wir der Großmutter vorher jedesmal erst Adieu. Wir finden sie meistens am Schreibtisch. Wenn wir kommen, steht sie auf, dreht aus Schreibpapier eine Düte, schließt den Schreibtisch auf, holt eine Schachtel Pralinés heraus, füllt die Düte und giebt sie uns mit. Für die Zwischenpause etwas auf die Zunge! Sie weiß schon, wie angenehm das ist. Die kleine Düte vergißt sie nie.

27. Juni. Seit heute sind wir wieder in Interlaken. Wir wohnen beim Zahnarzt Aemmer, gegenüber der Schule, ganz in der Nähe des Klosters. Für die Saison bis Ende September zahlt Großmutter 1000 Franken Miete. Dafür haben wir eine ganze Etage und einige Mansardenräume. Das Haus liegt in einem Garten versteckt. Die Jungfrau sehen wir hier nicht ganz so umfassend wie damals in Matten, aber wir haben einen andern Vorteil dafür: wir wohnen näher an Interlaken heran, haben es nicht weit zum Höheweg und auch ganz nahe zu den Läden und Geschäften, für uns wichtig, da wir eigene Wirtschaft führen. Auch die dienstbaren Geister aus Frankfurt haben wir wieder mitgenommen. Das Haus steht an einer Wegkreuzung. Tritt man hinaus, so führt der Weg geradeaus zum Höheweg, ganz rechts am Kloster vorbei nach Bönigen, links nach Matten hinüber. Großmutter hat auch diesmal die Reise in Basel bei ihren Freunden Vonder Muhll unterbrochen.

10. Juli. Berdux sandte wieder ein Pianino aus seinem Berner Magazin. Ein Flügel steht in Großmutters Stube. Hier spielt sie öfters, auch vor Bekannten und Besuchen.

9. August. Ich spielte der Großmutter einen Haydn'schen Quartettsatz aus der Partitur. Sie bedauert die Leute, die sagten, Haydn sei zu simpel. Sie könnten nicht zehn solche Takte machen.

10. August. Professor Stockhausen z. Z. am Blauen See bei Kandersteg. Sein allsommerliches Tusculum, das er mit seiner Familie aufsucht. Seit einiger Zeit auch Professor Carl Reinecke hier in Interlaken im Hotel Mattenhof. Er traf Großmutter heute auf der Promenade und erzählte ihr von seinem Abgang als Dirigent der Gewandhauskonzerte.

19. August. Neben uns wohnt der berühmte Politiker Ludwig Bamberger. Er trifft Großmutter öfters beim Spazierenfahren in der Umgebung. Er ist leidend und läßt sich gleichfalls im Rollstuhl fahren. Manchmal besuchen wir eine Frau verw. von Rappard. Sie bewohnt mit ihrer Tochter, die malt, ein Besitztum am Fuß des Kleinen Rugen, ziemlich abgelegen. Großmutter geht gerne hin. Herrliche Erdbeeren bringen dann die Damen. Großmutter delectiert sich sehr an den Früchten. Der Verkehr mit Herrn und Frau Professor Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy auf dem Ried bei Wilderswyl, ist ein seltener. Großmutter kann das Wach'sche Besitztum nicht gut erreichen. Es liegt am Eingang zum Saxetenthal. Da geht es aber bergauf, und solche Wege kann Großmutter weder gehen noch läßt sie sich fahren. Sie ist ängstlich. Den Rollstuhl kann man aber auch nicht so endlos lange hinaufschieben. Herr Professor Wach ist Hochalpinist und macht manchmal Spaziergänge über das Jungfraujoch oder den Schmadrifirn, als ob das so nichts wäre. Ein Neffe von Frau Professor, namens Benecke, Enkel von Mendelssohn, stürzte drüben im Lötschenthal am Bietschhorn ab. Man hat seine Leiche nie gefunden.

Gestern Besuch von Herrn Josef Victor Widmann in Bern bei der Großmutter. Er ist Litterat und Feuilletonredacteur am Berner „Bund“, lieber Freund von Brahms. Ich sah Herrn Widmann nicht, wanderte zufällig im hinteren Lauterbrunnerthal.

8. September. Seit einigen Tagen Herr Professor Stockhausen hier in Interlaken. Ich besuchte ihn vor 14 Tagen am Blauen See, machte mit dem jüngsten Sohn eine Rundtour um die Berner Alpen. Professor Franz Stockhausen aus Straßburg, Direktor des dortigen Conservatoriums, ging mit zur Gemmi. — Am blauen See machte Stockhausen vor dem Frühstück stets einen Morgenspaziergang im Walde. Ich schloß mich ihm an. Er freute sich, daß hoch oben die schneebedeckten Doldenhörner zum blauen See hinunterschauten und sang sie an. Stockhausen kennt die Schweiz gut, erzählte mir Schönes vom Maderaner Thal und von der Sandalpe am Tödi, die er besonders liebt.

Heute kam nun Stockhausen, um Abschied zu nehmen. Nun will er nach Frankfurt zurückfahren. Man sprach heute noch viel über Wagner. Großmutter und Stockhausen sind sich einig, daß Wagner einmal ganz vergehen wird. Seine Musik sei zu ungesund. Die Farbe sei gut, aber die Zeichnung schlecht. Ein Genie sei Wagner allerdings gewesen.

12. September. Am Harder ein Pavillon mit Inschriften zu Ehren von Weber, Wagner und Mendelssohn, die sich zeitweise in Interlaken aufhielten, und zwar Weber im September 1811, Wagner im April 1867, Mendelssohn öfter: 1831, 1837, 1842, 1845, 1847. Im nahen Ringgenberg hat Mendelssohn oft auf der Orgel gespielt, auch, wie Großmutter mir sagt, den Chor: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?“ componiert. Der Pavillon mit den Inschriften heißt die Mendelssohnruhe. Daß Wagner in diesem Pavillon neben Mendelssohn genannt ist, darüber ist Großmutter tief verdrossen.

13. September. 76 ter Geburtstag der Großmutter. Zu Mittag Frau Professor Stockhausen. Sie wohnt nicht mehr am Blauen See, sondern hier in Interlaken seit einigen Tagen. Zur Feier des Tages gab es zu Mittag Moët et Chandon.

17. September. Ein englischer Herr, Mister Oacley, der Besitzer der Schneckeninsel bei Iseltwald am Brienzer See, besuchte heute die Großmutter. Wir sind immer noch in Interlaken. Die Großmutter spielte ihm einige Stücke vor, die der Großvater für den Pedalflügel geschrieben hat. Die Stücke tragen die Opusnummern 56 und 58, sind zumeist canonisch componiert und enthalten wundervolle Musik. Man kennt sie kaum. Die Großmutter meint, die Leute fürchteten sich vor den drei Systemen. Gerne spielt sie besonders den Canon in H moll. Einige der schönsten Nummern hat sie nun auf zwei Systeme übertragen und wird dies Arrangement bei Novello Ewer & Cie in London herausgeben. Die Correcturbogen sandte sie an Brahms nach Ischl zur Revision. Heute schrieb nun Brahms, die Bearbeitungen wären „mit großer Liebe“ ausgeführt. Gleichzeitig kamen die Correcturbogen wieder zurück. Großmutter spielt gerne vor. Man sieht es ihr an. Mir ganz alleine hat sie schon öfters vorgespielt, einmal das „Warum?“ aus den Fantasiestücken.

20. September. Abschiedsbesuch von Frau Professor Lili Wach. Jetzt fahren wahrhaftig alle Bekannten heim. Wir bleiben auch nicht mehr lange.

1. Oktober. Seit vier Tagen sind wir hier in Frankfurt in der Myliusstraße. Großmutter unterbrach die Reise zweimal: in Bern, wo sie den Besuch des Herrn Widmann erwiderte, und in Basel, wo sie wieder bei Vonder Muhll's abstieg. Heute abend Hörer vom Meininger Musikfest zum Abendessen: Herr Professor Kufferath aus Brüssel und Herr und Frau Edward Speyer aus London mit Tochter.

Großmutter unterrichtet jetzt ein zwölfjähriges Mädchen, namens Simonson. Sehr talentvolle Schülerin.

[3. 4. Oktober. Brahms in Frankfurt. Keine Concerte.]

14. Oktober. Großmutter heute über Schubert: „Schubert hat eben so schöne Melodien wie Beethoven, aber er ist zu lang“. Der Großvater nannte diese Längen „himmlisch“.

23. Oktober. Die Tante an Venenentzündung bettlägerig. Sie muß die Stunden absagen. Ich vertrete sie etwas im Haushalt, so gut es geht, erhalte ihre Weisungen. Ich frühstückte sonst alleine in aller Frühe, jetzt aber erst um neun Uhr, mit der Großmutter, damit sie nicht alleine ist. Auch Nachmittags beim Thee war ich sonst nie dabei. Heute Abend Großmutter mit mir im Opernhaus. Humperdincks Hänsel und Grethel. Intendant Claar hatte die linke Parkettloge gegeben. Möchte Großmutter in's Theater, so schickt ihr die Intendanz bereitwilligst zwei Karten. Zu den Opernhausconcerten hat sie stets zwei Plätze in der ersten Parkettreihe, um besser zu hören. Ebenso für alle Concerte im Museum. Sie geht selten, Tante Marie öfters, ich am meisten. Die Tante läßt die Großmutter ihres hohen Alters wegen nicht gerne alleine, ist froh, wenn sie wieder zu Hause ist.

24. Oktober. Gespräch über Theodor Kirchner und seine Musik. Die Musik ist der Großmutter zu weichlich. Brahms nannte sie das Zarteste vom Zarten.

4. November. Großmutter zeigte mir heute einen Brief von Joachim aus Berlin. Er schreibt vom Musikfest in Meiningen und Zürich. Brahms sei wie der Unsterblichen Einer gefeiert worden. Wenn er, Joachim, auch in rein menschlicher Beziehung von Brahms getrennt sei, so täte doch dies seiner Bewunderung für Brahms keinen Abbruch. — Ehescheidung des Joachim'schen Künstlerpaares. Brahms damals vor Gericht gegen Joachim. Großmutter preist Joachim's noblen Charakter. Er verkehrt vor der Welt doch mit Brahms weiter.

7. November. Frau Friederike Sauermann aus Hamburg ist da, ganz nahe Freundin der Großmutter. Sie war Schülerin von Brahms in Hamburg, sang auch dort in seinem Verein mit. Frau Sauermann hörte in der Clavierstunde zu, die ich bei Großmutter hatte. Nachdem Bach durchgenommen war, äußerte Großmutter: „Sarabanden aus einer Bach'schen Suite schön vorzutragen, ist eine Kunst".

9. November. Ich erfahre heute von der Großmutter, daß die Dmoll-Symphonie vom Großvater in der ersten Fassung keinen Eindruck machte. Brahms habe aber immer diese erste Instrumentation vorgezogen und sei darüber eine Zeitlang einmal ganz und gar mit ihr auseinander gewesen.

16. November. Joachim spielte gestern im Museum das Amoll-Concert von Viotti und die Romanze Op. 42 von Bruch. Heute besuchte er Großmutter. Morgen spielt er in Aarau, Donnerstag den 21. November in Wiesbaden.

19. November. Großmutter und ihre Beziehungen zu Henselt. Sie habe ihn als 14jähriges Mädchen zum ersten Male spielen hören. Der Eindruck auf sie sei so gewesen, daß sie tagelang weinte und durchaus das Clavierspiel aufgeben wollte, bis ihr der Vater sagte: „Mach's nach, Clärchen".

25. November. Joachim heute wieder da. Kurzer Besuch.

29. November. Max Pauer aus Köln, G dur-Concert von Beethoven im Museum. Sein Vater Ernst Pauer guter Bekannter der Großmutter von England her.

8. Dezember. Frau Margarethe Stern aus Dresden. C moll-Concert von Beethoven im Museum. Sie war Schülerin der Großmutter damals in Berlin in den Zelten und kam zur Stunde stets von Leipzig herüber. Sie besucht die Großmutter morgen.

25. Dezember. Weihnachten! Die Tante immer noch im Bett. Der Onkel Sommerhoff laboriert noch an seinem Schlaganfall. Die Tante kam heute für einige Stunden herunter. Unterm Weihnachtsbaum fand ich ein Geschenk der Großmutter, ein Autograph vom Großvater, nämlich einen Teil der Variationen aus der F moll-Sonate Op. 14. Ich finde zwei ungedruckte Variationen im Manuskript. Sie sind aber beide nicht so schön und eigenartig wie die gedruckten. Das Thema zu den Variationen, ein Andantino, stammt von der Großmutter. Neulich wollte Großmutter dieses Blatt nach Breslau verschenken, mit Zögern. Sie meinte: „Soll ich das nun fortgeben, Ferdinand?" Ich erwiderte: „Schade drum!" Das Manuskript wurde dann nicht abgesandt, dafür ein anderes. Nun hat sie es mir selbst geschenkt. Es war eine schöne Überraschung für mich.

Zum Mittagessen Herr Leonhard Borwick aus London als Gast. Herr Borwick, früherer Schüler der Großmutter, einer ihrer besten, neben Ilona Eibenschütz und Fanny Davis in London sehr gefeiert. Zu Weihnachten kommt er immer nach Deutschland, giebt Concerte und fährt mit guten Kritiken wieder heim. Großmutter hält auf ihn große Stücke. Unterhaltung bei Tische Deutsch und Englisch. Großmutter und Tante Marie sprechen Englisch Beide perfect.

III. Teil: 1896

10. Januar. Gestern lautete das Programm des Museumsconcertes unter Kogel: 1. Ouvertüre und erste und zweite Scene aus Tannhäuser von Wagner 2. Die neunte Sinfonie. Solisten: Herr und Frau Kalisch-Lehmann. Großmutter war außer sich über dieses Programm und begreift nicht, wie man Bruchstücke von Opern im Concertsaal aufführen kann.

19. Januar. Ich begleitete Großmutter heute in die Hauptprobe des Cäcilienvereins. Herr Grüters, der Dirigent, begrüßte sie und stellte ihr den Componisten E. H. Seyffardt aus Elberfeld vor. Heute abend wird zur 25. Wiederkehr der Versailler Kaiserkrönung ein patriotisches Programm gegeben, und zwar die Cantate „Aus Deutschlands großer Zeit" von Seyffardt, und das Triumphlied von Brahms. Beim Triumphlied, das zuerst probiert wurde, lasen wir zusammen nach aus der Partitur. Von der Cantate hörten wir einen Satz, dann gingen wir, da Großmutter durch ihr Kopfleiden für weiteres Hören erschöpft war. Es war schon heute eine große Seltenheit, daß sie kam. Wir saßen ganz dicht am Podium, und doch sagte sie mir nachher in der Droschke, sie hätte nur die Fortestellen gehört. Das Orchester im piano hört sie gar nicht. Da ergreifen dann die inneren falschen Töne von ihr Besitz.

30. Januar. Josef Wieniawski heute in der Teestunde. Er spielt morgen in der Kammermusik im Museum eine eigene Geigensonate, zusammen mit Professor Heermann.

2. Februar. „Die Ouvertüre zu Anacreon ist wunderbar. Auch die andern Ouvertüren von Cherubini sind herrlich instrumentiert und in leichtem französischem graziösem Genre behandelt". So äusserte sich heute Großmutter. Cherubini liebt sie ungemein. Die Tante spielt die Ouvertüren oft vierhändig mit mir.

4. Februar. Großmutter bezeichnete heute Manfred und Faust als die zwei bedeutendsten Werke des Großvaters. Von ihnen hätte er sich seine Geisteskrankheit geholt, über diese beiden Werke und die Peri sich aber auch am meisten gefreut. Nie hätte er vorher gesagt, daß er etwas componiere. Erst wenn er es fertig hatte, habe er es zum Vorschein gebracht. Er hätte es auch nicht geliebt, nach seinen Ideen gefragt zu werden.

16. Februar. Heute abend die Musik zu Preciosa. Die Tante mit mir im Concert. Frau Toni Kwast-Hiller sprach den verbindenden Text von Vincke. Zu Hause angekommen, schwärmten wir vor Großmutter von dieser Musik. Großmutter schwärmte mit und nannte die Musik „voller Charme". Als Claviercomponisten nannte sie Weber aber altmodisch. „Weber ist nur als Operncomponist groß gewesen."

Gespräch über Genoveva (Oper von Schumann). Großmutter ist sehr betrübt, daß die Oper so wenig gegeben wird. Daß sie nicht bühnenmäßig im Text, sei nicht wahr. Für Wagner sei keine Decoration und keine Verwandlung zu schwer, aber für die Genoveva gäbe man sich keine Mühe. Fidelio sei ja auch nicht populär, aber das Sujet fessele die Menschen. Außerdem könne eine heutige Sängerin die Genoveva gar nicht mehr singen. Rosa Sucher wäre eine gute Genoveva gewesen. Die Oper sei allerdings völlig effectlos und enthielte einige Unwahrscheinlichkeiten.

Tante Marie sprach ganz anders über den Text. Sie findet die Scene, in der das Volk in Genovevas Gemach eindringt, verletzend.

(Schluß folgt.)



Die Sächsische Hofkantorei

In der Märzsitzung des Königl. Sächs. Altertumvereins sprach Professor Dr. Reinhard Kade (Dresden) über die Sächsische Hofkantorei unter Kurfürst Moritz 1548 bis 1553. Dem Berichte des Dresdner Anzeigers entnehmen wir: Diese musikalische Einrichtung entstand zur Zeit der Schlacht bei Mühlberg, also in schwierigen politischen Zeiten, als die Verhandlungen zwischen dem Kurfürsten Moritz und dem Kaiser schwebten. Damals erschien am 19. August 1548 ein Anschlag des Kurfürsten Moritz an der Schloßkirche zu Wittenberg: stimmbegabte Studenten sollten sich bei dem Kantoreiführer Johann Walther in Torgau zur Verwendung in der Hofkantorei zu Dresden melden. Die ehemalige Torgauer Kantorei war schon im Jahre 1530 infolge geldlicher Schwierigkeiten aufgelöst worden. Im Anschluß hieran hatte sich jedoch eine Kantoreigesellschaft gebildet, die bei den Hoffestlichkeiten in Torgau mitwirkte. Infolge des Aufrufs fand sich auch eine Anzahl junger Männer, hauptsächlich Studenten aus Wittenberg und Leipzig, ein, die meist keine Lust hatten, weiter zu studieren. Die erste Kantorei-Ordnung für Dresden wurde vom Kurfürsten am 22. September 1548 eigenhändig vollzogen. Die Urkunde ist noch heute im Königlich Sächsischen Hauptstaatsarchiv vorhanden.

Zum Leiter der Kantorei wurde Johann Walther aus Torgau berufen, den Melanchthon empfohlen hatte. Walther stammte aus einem kleinen Orte in Thüringen und stand bei seiner Berufung bereits im 52. Lebensjahre. Er kann mit Fug und Recht als der erste Dresdner Kapellmeister bezeichnet werden. Auf musikalischem Gebiete war er besonders tätig. So hatte er mehrere Lieder Luthers komponiert, darunter auch „Ein' feste Burg ist unser Gott". Weiter änderte er den Choralgesang, indem er die Melodie in den Tenor verlegte. Auch auf dem Gebiete der Passionsmusik wirkte er bahnbrechend, und seine Matthäuspassion ist das erste musikalische Kunsterzeugnis, das auf dem Gebiete der Kirchenmusik aus der alten katholischen in die evangelische Form überging. Jedenfalls hatte hier Kurfürst Moritz den rechten Mann an die rechte Stelle gesetzt.

Der Redner warf in seinen weiteren Ausführungen interessante Streiflichter auf die damaligen politischen und sonstigen Verhältnisse und zeigte auch eine reiche Sammlung von Bildern des Kurfürsten Moritz und mehrerer seiner Zeitgenossen. Die Dresdner Hofkantorei wurde am 21. Mai 1549 durch sechs italienische Musiker verstärkt, die aus Mailand in Dresden eintrafen. Die Mehrzahl dieser Künstler haben in der Kunstgeschichte Dresdens und Sachsens eine ansehnliche Rolle gespielt: die Maler Gebrüder Tola erhielten den Auftrag, das Schloß auszumalen. Ein anderer dieser Künstler namens Antonio Besozzi war schriftstellerisch begabt und hat über seinen Aufenthalt in Dresden eine kleine Chronik in italienischer Sprache verfaßt, die Professor Kade übersetzt hat. Besozzi beschreibt in flüssiger Form die Stadt und das Leben und Treiben in Dresden zu seiner Zeit, wo die sächsische Residenz nur ungefähr 6500 Einwohner zählte.

Am 9. Juli 1553 fiel Kurfürst Moritz in der Schlacht bei Sievershausen. Mit dem Tode des kunstsinnigen Fürsten schloß auch die erste Glanzzeit der Dresdner Hofkantorei ab. Die Italiener verschwanden aus den Listen der Künstler, und es wurden zu ihrem Ersatze Niederländer herangezogen. Der Leiter der Kontorei Johann Walther trat von seinem Posten zurück und ging wieder nach Torgau, wo er im Jahre 1570 starb. Er hat zahlreiche musikalische Werke geschaffen. So erlebte sein Wittenbergisches Gesangbüchlein vier Auflagen. Mit einem kurzen Überblick über die weitere Entwicklung der Hofkantorei bis auf die Entstehung der Dresdner Oper unter Karl Maria v. Weber schloß der Redner seine hochinteressanten Ausführungen.

Der Vorsitzende des Vereins, Geh. Regierungsrat Dr. Ermisch, dankte Professor Dr. Kade für seinen gehaltvollen Vortrag, der aufs neue den Beweis erbracht habe, daß es notwendig sei, eine Sächsische Musikgeschichte zu schaffen. Er könne mitteilen, daß dieser Plan bereits in den maßgebenden Kreisen besprochen worden sei und seiner Verwirklichung entgegengehe.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im siebzehnten Gewandhauskonzert, das wieder ausschließlich Beethoven gewidmet war, hörten wir eine Darstellung der großen Leonorenouvertüre, wie sie technisch glänzender, geistig bedeutsamer, im einzelnen ausgefeilter und im ganzen dramatisch erschöpfender kaum denkbar ist. Das dann folgende Klavierkonzert in G dur mit Frau Kwast-Hodapp litt anfangs unter einiger Unruhe, war aber doch eine, besonders in den Anschlagsnuancen, bedeutende pianistische Leistung. Den Beschluß machte die siebente Sinfonie, deren Tanzcharakter in den letzten Sätzen ideal zur Geltung kam.

Das achtzehnte Gewandhauskonzert war der vierte Brahms-Abend in diesem Winter. Gewiß verdient Brahms eine Bevorzugung, wie auch Beethoven, aus allerlei Gründen, die wir hier zur Genüge vorgebracht haben. Aber man sollte doch der anderen Meister aus seiner Zeit nicht vergessen. An Niels W. Gade hätte man gelegentlich seines hundertsten Geburtstages um so mehr denken müssen, als er ja auch dem Gewandhause an hervorragender Stelle gedient hat. Seine „Nachklänge aus Ossian" sind noch immer frischer als so manches „moderne" Erzeugnis. Weiterhin Robert Volkmann, Carl Reinecke, Lachner, Grimm u. a. bedeuten Persönlichkeiten und Werte, die nicht aus der Erinnerung schwinden dürfen. Außerdem wäre ihre Berücksichtigung ganz im Sinne von Brahms, der auch andere Götter gelten ließ. Und mit alledem ist nichts gegen den vierten Brahms-Abend gesagt, falls nun die Einseitigkeit nicht überhandnimmt. Seine Werke waren die originelle zweite Serenade (ohne Violinen), die Vier ernsten Gesänge (ein Meistervortrag des auf voller Höhe stehenden Felix v. Kraus und Arthur Nikischs am Flügel) und die grandiose vierte Sinfonie.

Im neunzehnten Gewandhauskonzert spielte unser einheimischer Violoncellomeister Prof. J. Klengel das D dur-Konzert von Josef Haydn in der nach jeder Hinsicht untadeligen und sowohl im Technischen wie im Geistigen glänzenden Weise, die man seit jeher an ihm bewundert. Das volle Haus feierte ihn ebenso herzlich und stürmisch wie dann auch Prof. Arthur Nikisch nach der genialen Darstellung der Pathetischen Sinfonie von P. Tschaikowsky, die noch immer ein Glanzstück des Gewandhausorchesters und seines Führers ist. Voraus gingen noch die klassische Wasserträgerouvertüre von Cherubini und drei köstliche Ballettsätze von J. Ph. Rameau.

Ein Konzert in der Synagoge zum Besten des Heimatdankes (am 3. März) interessierte schon durch die Zusammensetzung des Programmes, das mehrere sonst nicht gehörte, unmittelbar für die Zwecke des Gottesdienstes geschriebene Psalmkompositionen von Würfel und Sulzer enthielt. Diese das Gepräge der Beethoven-Schubertschen Wiener Zeit tragenden Psalmen erfreuen und erbauen durch ihre einfache ungezwungene Melodieführung und Harmonisierung; die Sulzerschen Werke sind noch heute grundlegend für den Tempelgesang. Die Ausführung durch den vorzüglich besetzten Synagogenchor unter Leitung seines Dirigenten Kantorowitz und die Wiedergabe der Soli durch Kantor Frank war tadelos; besonders erfreulich wirkte die Reinheit des a capella-Gesanges. Religiöse Musik in modernem Gewande ist das bekannte Kol-Nidrei in der Bearbeitung für Cello von Max Bruch. Julius Klengel spielte es meisterlich, ebenso wie zwei Stücke aus einer noch ungedruckten Suite eigener Komposition. Den vokalen Teil vertrat die hiesige Altistin Alice Ullmann, die mit ihrer

prachtvollen, umfangreichen und in allen Lagen wohlgeschulten Stimme geistliche Lieder von Emmerich und v. Reznicek und zwei der „ernsten Gesänge" von Brahms vortrug. Die gesamten Begleitungen wurden vom Organisten Hiller ausgeführt, der sich auch in der an die Spitze des Programmes gestellten Orgelsonate C moll von Mendelssohn als vortrefflicher Beherrscher seines Instruments bewährte. Nicht zu vergessen ist die Mitwirkung der Harfe (Herr Scharff), in dem Kol-Nidrei und dem Sulzerschen Psalm besonderen Klangreiz gewährte. L.

Der Riedel-Verein, dem seit vielen Jahren Beethovens Missa solemnis in Fleisch und Blut übergegangen ist, fesselte und ergriff jetzt wieder unter der Führung Professor Mayerhoffs mit einer Wiederholung des tiefsinnigen und tiefinnigen Werkes. Die Stimmen des Soloquartetts (die Frauen Helling-Rosenthal, M. Adam und die Herren H. Lißmann, W. Rosenthal) wollten zwar nicht recht zusammenpassen, ließen es aber im einzelnen an bedeutenden Leistungen nicht fehlen. Chor und Orchester (mit M. Fest an der Orgel und Konzertmeister Hugo Hamann als hervorragendem Vertreter des Violinsolos im Benedictus) waren gut.

Das Leipziger Stadttheater tat einen sehr glücklichen Griff mit der Uraufführung des einaktigen musikalischen Lustspiels „Frauenlist" von Hugo Röhr (am 18. März). Den Text hat Rudolf Lothar nach einer älteren Idee geschickt und bühnenwirksam bearbeitet. Vor allem sind in der Handlung keine leeren Stellen, und die Spannung der zweistündigen Oper hält bis zum Schlusse vor, der dann noch eine eigenartige Coda hat. Daß im Übrigen manche Unwahrscheinlichkeiten — nicht nur im Theater, sondern auch im Leben, das nicht selten theatralischer erscheint als das Theater — wirkliche Möglichkeiten sein können, ist sattsam bekannt. Verbürgt schon dieser Text einen Erfolg, so noch mehr die Röhrsche Musik Der Komponist verfährt ähnlich wie Wolf-Ferrari und Brand-Buys, er geht bis auf Mozart, ja man kann sagen bis auf die Art in gewissen Programmsinfonien von Haydn zurück, ohne die Errungenschaften der modernen Orchestersprache außer acht zu lassen. Es kommt ihm nicht darauf an, auch Banalitäten dreinzugeben, wenn sie am richtigen Platze, also durchaus zweckmäßig sind. Dabei gibt er reichlich aus eigenen Mitteln, und man muß zugestehen, daß es ihm an guten, sehr witzigen und auch lyrischen Einfällen nirgends mangelt. Ja, es wollte mir vorkommen, als ob manche Orchesterwitze zu absichtlich stark unterstrichen wären. Aber dafür ist es ja eine Oper. Und geschmacklos ist die Musik Röhrs an keiner Stelle. Wenn ich „stark unterstrichen" sage, so ist damit keinesfalls die Instrumentierung gemeint. Sie ist ebenso durchsichtig und feinlinig wie die Führung der Singstimmen. Alles in allem: Rohrs „Frauenlist" ist eine der besten und wirksamsten Lustspielopern aus neuerer Zeit. Wenn die Hauptrolle, der Gewürzhändler Kosemuckel, so vorzüglich besetzt ist wie in Leipzig mit Herrn Hans Müller, wird ihr Erfolg überall gesichert sein.

Voran ging ihr an diesem Abend die Leipziger Erstaufführung der hier bereits besprochenen „Rahab", Oper in einem Aufzuge, Dichtung von O. F. Mayer, Musik von Clemens v. Franckenstein, mit Frau Sanden in der Titelrolle. Man kann dieses Stück vielleicht am besten charakterisieren als bewußte Salomenachfolge, sowohl im Text als auch in der Musik. Dabei hat Franckenstein, so wenig ihm Ursprünglichkeit nachgesagt werden kann, vor anderen Nachahmern den Vorzug, daß er klar und übersichtlich schreibt, nicht im Schwulste erstickt. Immerhin bietet er einen Orchesterpart, der, abgesehen von einigen auf höhere Begabung weisenden Stellen, die überdies unsanglich behandelten Singstimmen überschreit.

Beide Opern wurden von Oberspielleiter Dr. Lert und Operndirektor Prof. Lohse geleitet, die am Schluße mehrfach mit den Komponisten und Hauptdarstellern gerufen wurden. ♮

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang März

Erst Anfang März und doch schon einige Aktschlüsse in dem langen Schauspiele, das Berliner Musiksaison betitelt ist! Einmal beendete Nikisch die zehn Wolffschen Philharmonischen Konzerte. Er führte dabei Bruckners unvollendete Sinfonie, die neunte, auf. Schön, klar und überzeugend für ihren Wert! Daß Bruckner auch in diesem Musikwinter so oft zu Ehren kam, gereicht dem Berliner Musikleben selber zur Ehre. Dann schloß auch C. M. Artz seine vier Sinfoniekonzerte ab. Die Neuheiten des letzten regten wenig an. Die erste war ein „sinfonischer Prolog" zu Hebbels Trauerspiel „Maria Magdalena" von unserm hochgeschätzten Akademiemeister Hugo Kaun, ein Werk, dessen Gehalt sicherlich durch eine lichtere Instrumentierung gehoben werden würde; die zweite Orchestervariationen und Fuge über ein Thema von Seb. Bach von Kauns Akademiekollegen Georg Schumann, wo die Instrumentierung nahezu alles verdarb. Einige durchsichtige Partien vermochten das nicht zu ändern. Hier grassiert eben das moderne Grundübel, daß die Komponisten das alte Verhältnis von Streich- und Blasinstrumenten umkehren, im Streichquartette nicht mehr die Seele des Orchesters sehen wollen. Typisch sind dafür manche Strecken in den Straußischen Partituren, wo die Bläser die bewegtesten Figuren und die Streicher ausgehaltene Noten zu spielen haben. Das Thema des Schumannschen Werkes ist das jener „Aria variata alla maniera italiana", die man in Bischoffs bekannter Ausgabe der Klavierwerke Bd. 7 S. 45 findet. Bach hat da aber zehn einfache Klaviervariationen gesetzt, was ein großer Unterschied ist. Ein schlimmeres stilistisches Unding stößt aber bei Schumann darin ab, daß er im Thema auch die spezifischen Klaviermanieren (Verzierungen) auf sein dickflüssiges Blasorchester übertrug. Wir, die wir nicht zu den staatlich anerkannten Bachautoritäten gehören, empfinden diese leichten Schnörkel schon für den modernen Flügel als zu plump. Man wird da stets unterscheiden müssen, ob sie eine tiefere melodische Bedeutung haben oder nur von der Unvollkommenheit der zeitgenössischen Instrumente diktiert sind. Da man auf diesen nicht wie auf dem späteren Pianoforte piano und forte spielen oder sonstige dynamische Anschlagskünste ausüben konnte, mußten die Tonsetzer Akzente und ähnliches durch eben jene Beißer, Schneller, Vorschläge usw. umschreiben, was bei dem leichten Anschlage und Tonflusse ihrer Tasteninstrumente nur zu nahe lag. Auf unsern heutigen Klavieren sind diese „Manieren" zu streichen und durch die entsprechenden dynamischen Anschlagsmittel zu ersetzen, die die melodische wie die rhythmische Linie viel klarer zum Ausdrucke bringen. So halte ich es auch mit meinen Klavierschülern, obwohl ich weiß, daß sie damit in Gegensatz zur traditionellen Gewohnheit kommen. Auf keinen Fall aber dürfen solche spezifischen Klavierschnörkel mit auf das Orchester und seine Blasinstrumente übertragen werden. Da klingen sie noch abgeschmackter als auf dem modernen Flügel. Nach dem Schumannschen Werke ließ Herr Artz als Lückenbüßer Brahms' zweite Sinfonie folgen, die Liszts angekündigte Faustsinfonie ersetzen mußte, aber immer noch besser zu Kaun und Schumann paßte als Beethovens C moll-Sinfonie zu Bruckner, welche Zusammenstellung uns in dem besagten Philharmonischen Konzerte beschert wurde.

Außer diesen beiden Sinfoniekonzerten zog das des Madrigalchores des Königl. Institutes für Kirchenmusik am meisten an. Das Programm, das Carl Thiel dafür aufgestellt hatte, war musterhaft: in der ersten Hälfte kirchliche Stücke

von A. Gabrieli, Vittoria, Lasso, Eccard und Seb. Bach, in der zweiten weltliche von H. Finck, Eccard, Steffani, Monteverde, Scandellus und Gastoldi, dazwischen als verständige Instrumentalauffrischung Mozarts Quintett für Klavier und Blasinstrumente. Leider mußte dann letzteres weiter zurückgeschoben werden. Es wurde von Robert Kahn und den vier „Königl. Kammervirtuosen" Flemming, Kohl, Rembt und Gütter vorzüglich vorgetragen. Die Chorleistungen standen auch dieses Mal wieder auf klassischer Höhe. Ebenso glänzend kann ich mich auch über den katholischen St. Ursulachor aussprechen, der wieder zwei Konzerte gab. Ich habe ihn schon voriges Jahr bedingungslos gelobt, ja bewundert. Der flotte, wo erforderlich, schwunghaft virtuose Vortrag, die tadellose Reinheit des Tones, der frische Klang dieser paar hundert Mädchenstimmen erwärmten auch den abgebrühtesten Konzertläufer. So konnte Ed. Götte, der Regens Chori, mit Stolz auf seine Arbeit blicken.

In der Kammermusik schloß das Klaviertrio von Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert. Der Mittelpunkt des letzten Abends galt dem siebzigjährigen Philipp Scharwenka, dessen Cismoll-Trio Op. 100, sein bekanntestes Werk, gespielt wurde. Vorher und nachher standen Klavierquartette von Dvořák und Mozart, bei denen Hjalmar v. Dameck am Bratschenpulte saß. Das kam denn alles gesund und gediegen zum Vortrage. Kammermusikalisch setzte ferner ein „Skandinavischer Abend" ein. Da trugen der norwegische Pianist Glöersen und der schwedische Geiger Lundquist eine Sonate Op. 19 in Amoll von dem schwedischen Tondichter Stenhammer vor, ein dreisätziges, melodisches Werk, das durch den Mangel an dramatischen Gegensätzen länger erscheint, als es ist. Die endlose Gmoll-Ballade von Grieg, die der Pianist dann vortrug, könnte hingegen leicht durch einige Striche gehoben werden. Tor Aulins drittes Violinkonzert, dasselbe, von dem ich letzthin erzählte, schloß den nicht üblen Abend ab und machte seinem Spieler Ehre. Ein fulminanter Bassist namens Obbekjaer vertrat die Gesangskunst. Wenn der Sänger seinen Vortrag verfeinerte, könnte er groß dastehen. Wir hörten von ihm Lieder des alten dänischen Meisters Peter Heise und welche von Glöersen. Letzterer sollte sich erstern bezüglich der positiv musikalischen Behandlung des Stoffes zum Muster nehmen. Er ist ein weit besserer Pianist denn Komponist. Endlich streifte noch das Konzert der Geigerin Irene v. Brennerberg das kammermusikalische Gebiet. Eine Händelsche Sonate und Schuberts lange Gdur-Phantasie Op. 159 waren die einschlägigen Werke. Die Konzertgeberin gehört zu Berlins hochgeschätzten Kräften. Die mitwirkende Hertha v. Dehmlow sang nichts Besonderes. Dagegen interessierte Olga Schaeffer durch fünf Lieder von Conrad Ansorge und Flores Spirla durch zwei von dem Griechen Mentos Leonardos. Auch Gertrud Wendlandt hatte neue Sachen von Jos. Marx, Scheinpflug und Alb. Friedenthal auf dem Programme, dessen interessantester Teil aber doch der Schluß war: eine Romanze aus des alten französischen Meisters Felicien David „Brasilianischer Perle" und die Flötenarie aus Donizettis Lucia. Auch die Romanze hat eine obligate Flöte, die hier wie dort H. W. de Vries blies. Felicien David ist so gut wie verschwunden, und doch ist sein berühmtestes Werk, die sinfonische Kantate „Die Wüste", einer von den Ecksteinen im Aufbau der Richtung gewesen. Taucht so einer mal wieder auf, so wird er bei dem Musiker, der nicht einseitig verrannt ist, stets einen freundlichen Willkomm finden.

Die Pianisten brachten wenig Neuheiten oder „Raritäten". Der gediegene Edmund Schmid spielte an seinem zweiten Abende nur Brahms, Artur Schnabel und Mark Günzburg an den ihrigen die Lisztsche Hmoll-Sonate. Außerdem hatten noch Hans Solty und Max Jaffé an ihren zweiten Abenden gute Erfolge. Auf alle diese und ähnliche Leistungen näher einzugehen, kann nicht Sache einer Generalansicht des Berliner Konzertgetriebes sein, zumal auch eine Spezialzeichnung kaum besonders merkwürdige Stellen sehen lassen würde. Es mag also auch hier heißen: sapienti sat!

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang März

Nachdem infolge der nachlassenden Kälte und dadurch geminderten Kohlennot die Behörde die Benützung der Konzertsäle — aber nur an drei Wochentagen: Samstag, Sonntag und Montag — wieder gestattete, haben unsere drei vornehmsten orchestralen Konzertinstitute von dieser Vergünstigung sofort Gebrauch gemacht: Das Tonkünstler-Orchester (unter Nedbal) konnte am 3. März seinen sechsten, der Konzertverein (unter F. Löwe) am 5. März seinen fünften Sinfonieabend bringen, welche beide Abendkonzerte nach gleichfalls behördlicher Vorschrift (wie auch die Opernvorstellungen) um 6 Uhr beginnen mußten. Dazwischen fand am 4. März (Sonntag) das sechste philharmonische Konzert statt, welchem als einen Mittagskonzerte die gewohnte Anfangsstunde — $12^1/_2$ — gewahrt blieb. In eben diesem Konzert setzte Weingartner — bei riesigem Andrang des Publikums — den Beethoven-Zyklus mit der Pastoralsinfonie fort, deren herzinnige Poesie ihm aber — etwa mit Ausnahme des realistisch-grandiosen „Gewitters" — weniger liegt als der gewaltige Schicksalkampf der „Fünften": um so herrlicher spielte wieder das Orchester. Eröffnet wurde dieses Konzert mit der von Schubert zugleich für seine Oper „Alfonso und Estrella" und für das Chezysche Drama „Rosamunde" bestimmten Ouvertüre (Dmoll bis Ddur, mit den charakteristischen wie aus dem Scherzo von Beethovens Neunter, herausgewachsenen Oktavensprüngen, welch scheinbares Vorbild aber erst ein Jahr später — 1824 — seine Uraufführung erlebte). Früher bezeichnete man gewöhnlich eine von Schubert bereits 1820 zu einem Melodram „Die Zauberharfe" komponierte und aus letzterem Motive vorausnehmende Ouvertüre (Cmoll bis Cdur) als die eigentliche Rosamunde-Ouvertüre. Warum aber gerade diese bei der ersten gedruckten Gesamtausgabe der Rosamunde-Musik dem Werke zur Eröffnung vorangesetzt wurde und nicht die zur Uraufführung des Chezyschen Dramas — 20. Dezember 1823 — benützte Alfonso-Ouvertüre, blieb bis auf den heutigen Tag unaufgeklärt. Als Zwischennummer wurde im sechsten philharmonischen Konzerte Brahms Doppelkonzert für Violine und Violoncell aufgeführt, aber mit auffallend schwächerer Wirkung als sonst. An dem Spiel der trefflichen Solisten — A. Rosé und Buxbaum — lag es gewiß nicht. Das Publikum hat eben seine Launen. Und zu den an sich „gefälligsten" Werken gehört ja Brahms' Doppelkonzert überhaupt nicht. Mit einem in Wien fest eingebürgerten Brahmsschen Meisterwerk, seiner Cmoll-Sinfonie (Nr. 1), eröffnete unter gewohntem Beifall diesmal Nedbal. Den modernst Gesinnten im Publikum bereitete er hierauf mit Schrekers „Vorspiel zu einem Drama" (Erste Aufführung in diesen Konzerten) einen exquisiten Ohrenschmaus Selbstverständlich: stürmischer Hervorruf des Komponisten. Zum Schluß das selten gehörte Tripelkonzert Beethovens (Cdur Op. 56) mit Prof. Franz Schmidt, dem Notre-Dame-Komponisten (Klavier), G. Steiner (Violine) und H. Kreisler (Cello) als berufenen, ihr Bestes gebenden Solisten. Das häufig unterschätzte Werk selbst nicht zu den höchsten Schöpfungen des Meisters zählend, der Idee nach kaum glücklich zu nennen, aber doch echt Beethovensch von der ersten bis letzten Note. Wie wahrhaft monumental schon das Hauptthema des ersten Satzes, wie sinfonisch imposant dessen ganze Durchführung.

Am Sinfonieabend des Konzertvereins brachte Löwe mit Rob. Fuchs' stimmungsvoller Ouvertüre „Des Meeres und der Liebe Wellen" (aus philharmonischen Aufführungen bekannt) dem verehrten 70jährigen Geburtstagskinde die gebührende Huldigung dar. Mit gewohnter Urkraft schlug hierauf wieder Schuberts große Cdur-Sinfonie ein, in Wien früher ebenso verrufen, als jetzt leidenschaftlich geliebt. Seit jeher eine der schönsten Dirigentenleistungen Löwes. Das letzte Wort hatte an diesem Abend Ad. Busch. Zuerst verdient beifällig als Solist der als Komposition unerquicklichen sich bei dürftiger Melodik in schier endlosen Kadenzen ergehenden Fantasie für

Violine und Orchester Op. 131, die R. Schumann 1853 dem jugendlichen Joachim gewidmet: wie wirft die im folgenden Jahr beginnende Geistesnacht des großen Tondichtes hier schon ihre düsteren Schatten voraus! Nur den Eindruck eines Kuriosums machten Buschs zuletzt gespielte, von ihm komponierte Orchestervariationen über den alten Straußschen Radetzkymarsch, den er, nachdem er zuvor die allbekannte österreichische Jägerfanfare eingeflochten, etwas gezwungen mit einer Apotheose als „Gott erhalte" komponierte. Ein mehr patriotisch gemeinter als künstlerisch wirksamer Kontrapunkt, auf den die Masse des Publikums, bereits den Garderoben zudrängend, nicht mehr recht einging.

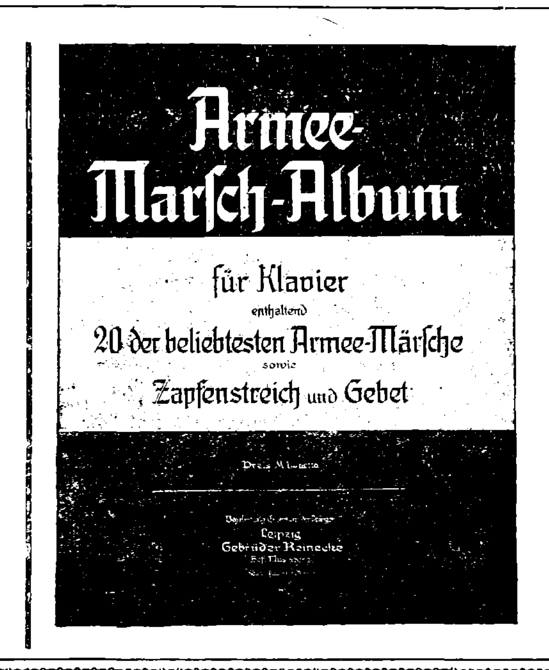
Rundschau

Kreuz und Quer

Berlin. Der Lehrergesangverein hat als neuen Dirigenten Prof. H. Rüdel, Direktor des Hof- und Domchores und des Königl. Opernchores, gewählt.

— Prof. Otto Taubmann wurde zum ordentlichen Mitgliede der Königl. Akademie der Künste gewählt.

Darmstadt. Anläßlich des 25. Regierungsjubiläums des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen, der sich um das musikalische Leben der Residenz große Verdienste erworben hat und dem Theater die sorgfältigste Pflege angedeihen läßt, gastieren hier eine Reihe fremder Hoftheater: Das Dresdner mit Tristan und Isolde, das Wiener mit Martha, das Münchner mit der Entführung aus dem Serail und das Berliner mit Verdis Maskenball. Der kunstsinnige und musikalisch gebildete Landesherr ist auch mit einer Reihe von Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten. — Das Darmstädter Hoftheater plant für demnächst ein Gastspiel in dem rumänischen Nationaltheater zu Bukarest sowie in der Zeit vom 22. bis 29. März eine Reise nach Zürich, Basel, Bern und St. Gallen.



Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 29. März 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Erinnerungen an Clara Schumann

Tagebuchblätter ihres Enkels

Ferdinand Schumann (Dresden)

Aus dem Tagebuch

III. Teil: 1896

Schluß

3. März. In der Clavierstunde beklagte Großmutter, daß die ersten Clavierwerke vom Großvater gar nicht gespielt würden: Intermezzi Op. 4, Impromptus Op. 5, Toccata Op. 7, Paganinistücke Op. 3 und 10. Alle diese Werke seien so interessant. Herr Uzielli hätte sie alle bei ihr gespielt, aber er hätte darum gebeten. Ich studiere bei Großmutter gerade die Intermezzi. [1917. Uzielli lebt jetzt in Köln, als Lehrer am dortigen Conservatorium.]

Bei Tisch sprach Großmutter des Längeren über das Verhältnis von Mendelssohn Bartholdy zu Schumann. Es sei ein sehr freundschaftliches gewesen. Wenn man hier und da höre, die beiden Männer hätten auf gespanntem Fuße gelebt, so sei dies nur auf die Freunde und Anhänger zu beziehen. Als die C dur-Sinfonie zum ersten Male unter Mendelssohns Leitung im Gewandhaus gegeben wurde (5. November 1846), hätte sie kaum reüssiert, weil vorher die Tell-Ouvertüre von Rossini gegeben worden war, und nachher das Publikum für eine neue tiefsinnige Sinfonie nicht mehr empfänglich gewesen sei. Dies sei nur ein unglücklicher Zufall gewesen. Mendelssohn hätte nicht mit Fleiß ein solches Programm zusammengestellt. Dazu sei er viel zu nobel gewesen. Aber nachher hätten die Schumannianer in die Zeitungen gesetzt, es sei ein jüdisches Programm gewesen. Zugleich wurde gefordert, die Sinfonie noch einmal zu geben. Mendelssohn wäre aber so außer sich gewesen, daß er das Werk nicht wieder dirigieren, sondern auf der Stelle verreisen wollte. Sie sei dann aber zu ihm gegangen, und hätte ihn bewegt, nochmals zu dirigieren. Sie hätte ihm gesagt, dadurch würde er das Gerede, er stände mit Schumann schlecht, zum Schweigen bringen, und fügte gleichzeitig hinzu, der Großvater selbst wäre auch ganz außer sich. Mendelssohn habe nun nachgegeben, nochmals dirigiert, und die Sinfonie größten Erfolg gehabt. Das Werk sei dann jeden Winter einmal im Gewandhaus gegeben worden. Mendelssohn hätte die C dur-Sinfonie aber nicht gerade gemocht. Sie sei ihm zu neu gewesen. Über das A moll-Concert [Clavierconcert Op. 54] habe er gesagt: „Schumann, das ist nichts". Er vertrug nicht, daß im Andantino Cello und Clarinette sich so wesentlich mit am Ganzen beteiligten (C dur-Cantilene im mittleren Teil). Mendelssohn stelle in seinen Clavierconcerten das Soloinstrument unbedingt über das Orchester. Bei Schumann aber gingen beide Hand in Hand. Auch hätte Mendelssohn nicht gerne mit Kritikern gesprochen. Daß ein Musiker auch Schriftsteller sei, wie Schumann, auch das hätte er nicht für richtig befunden. Jegliches „Belebenwollen der öffentlichen Meinung" sei ihm besonders zuwider gewesen.

5. März. Großmutter heute beim Mittagessen über Marschner. Er sei doch ein rechter deutscher Mann gewesen. Seine Opern seien doch alle wunderschön und so warm empfunden. Zu Lebzeiten sei es ihm recht schlecht gegangen, zumal in Berlin, wo Spontini Alles beherrschte. Aber wie wäre es jetzt? Von Spontini höre man nichts mehr, aber Marschners Opern seien noch lebendig.

Später noch Betrachtungen über Chopin, wobei Großmutter gestand, daß das Genialste von Chopins Werken für sie die große Fis moll-Polonaise sei.

10. März. Heute erzählte Großmutter einiges aus der Zeit, wo sie mit Großvater vor Gericht mußte, um die Einwilligung zur Ehe zu erhalten. Es sei die schrecklichste Zeit ihres Lebens gewesen. Ihr Vater kam nie zeitig zu den Terminen. Einmal habe er Schumann gefragt: „Wo sind denn Ihre Sinfonieen?" Schumann: „Wo sind denn Ihre?" Worauf Wieck: „Meine Sinfonieen sind meine Kinder". In jener Zeit hätte Wieck ihnen auch 'mal sagen lassen, sie würden noch einmal an seine Thüre kommen und betteln.

12. März. Im Opernhausconcert gestern Brahms' Haydnvariationen und die King Lear-Ouvertüre von Berlioz. Die Variationen stellt Großmutter sehr hoch. „Berlioz meinte es noch ernst mit der Kunst, Wagner diente nur dem Effect", schloß Großmutter heute.

12. März. Als ich heute aus Schumanns Intermezzi Op. 4 vorspielte, sagte mir Großmutter, gerade das Stück Nr. V hätte der Componist so wunderschön gespielt. Fantasierte er am Clavier, so sei dies ebenso compliziert gewesen wie seine gedruckten Compositionen. Und Alles hätte er ohne den Zeigefinger der rechten Hand gespielt, sogar die allerschwersten Sachen. Man hätte gar nicht gemerkt, daß er nur mit neun Fingern spielte. Wollte er den Zeigefinger niederdrücken, so sei

er in die Höhe gegangen. Zeigefinger, nicht vierter Finger! Den Zeigefinger hätte er sich durch ein Experiment ruiniert, das darauf hinauslief, die Finger schneller von einander unabhängig zu machen. Schließlich machte mich Großmutter noch darauf aufmerksam, daß Großvater die vielen Häkchen, Accente, Zeichen in seinen ersten Werken später alle fortgelassen hat. Die ersten Werke seien viel schwerer zu spielen wie die späteren.

13. März. Großmutter schwärmte heute beim Mittagsessen für den Manfred. Es sei doch eine göttliche Musik. Wenn sie schwärmt, so hebt sie so schön die Augen nach oben. Dann wieder spricht sie in sich hinein und schüttelt den Kopf, als wollte sie sagen: „Solche Musik! Es ist nicht zu fassen". Auch wenn sie von Brahms spricht, ist sie tiefbeglückt, z. B. von seiner F dur-Sinfonie. Ich bin dann immer Zeuge edelster Ergriffenheit ihrer Künstlerseele. Und dann sitzen Tante Marie und ich dabei, und denken, wie unendlich reich wir doch sind durch das Schaffen zweier solcher Meister.

19. März. Großmutter leidet schon seit langer Zeit an krankem Magen. Sie hat nie Appetit und ist immer schlechter Stimmung. Zum Frühstück nimmt sie jetzt Hämatogen in Wein, mit furchtbaren Widerwillen, weil Hämatogen so süß ist. Großmutter sieht stark abgemagert aus. Sie muß jetzt eine Ernährungskur durchmachen, kann aber kaum essen.

26. März. Miss Hall, Schülerin von Herrn Professor Rudorff in Berlin, besuchte heute die Großmutter und spielte ihr vor. Darnach hatte ich eine Stunde. Um 12 Uhr machte Großmutter mit Tante die gewohnte Spazierfahrt vor dem Essen. Sie wollte hinaus zu Sommerhoffs, aber schon um 1 Uhr kam sie zurück. Ich wurde sofort zum Doktor geschickt. Es war der Großmutter auf der Fahrt unwohl geworden. Ich holte Dr. v. Wild. Dieser verordnete Champagner und Ruhe. Wir aßen dann zu Mittag, waren zu Dreien, Großmutter, Tante Marie und ich am Tische. Dem Champagner sprach die Großmutter zu. Aber auf einmal machte sie sich so liebevoll an dem Pfropfen zu schaffen, obwohl er fest auf der Flasche saß, ein Patentpfropfen zum Zuschrauben, zu dem sie einen Schlüssel hat. Dann sprach sie wirres unverständliches Zeug und redete in sich hinein wie kleine Kinder, die noch nicht ordentlich sprechen können. Auf ihrem Gesicht lag Heiterkeit.

Wir waren furchtbar erschrocken. Die Tante flüsterte mir zu: „So hat sie es schon im Wagen gemacht". Sie wagte kaum die Großmutter anzusehen. Wir ließen uns dann nichts merken, aßen zu Ende und standen auf. Aber Tante Marie brachte die Kranke nebenan auf die Chaiselongue. Sie wollte nicht, daß Großmutter jetzt Treppen steige.

27. März. Großmutter schlief gut, aber sie sieht auffallend schlecht aus und bleibt im Bett. Ihre Augen sind matt, ihre Gestalt ist stark zusammengefallen. Dr. v. Wild bezeichnet den Zustand heute als ernst. Eine Arzenei besorgte ich: infusum digitalis 0,6:180,0, Natr. bicarbonic. 3,0, Succ. citri quantum satis ad saturationem. Zweistündlich einen Eßlöffel voll. Also eine herzstärkende Limonade! Großmutter ist ganz ergeben und für alles teilnamslos. Vor allen Dingen scheint das Bewußtsein an die Vergangenheit erloschen zu sein. Sie sieht aus ihrem Bett zum Fenster hinaus, ohne etwas zu sagen. Über Tag schläft sie öfters. Zu Mittag aß sie mit Appetit. Was sie spricht, ist noch ganz unverständlich. Der Doktor spricht von Schwächung der Herztätigkeit, dadurch Bluterguß vom Herzen ins Gehirn.

28. März. Die Kranke hat gut geschlafen. Sie sieht besser aus und ist freundlich gegen jedermann. Schmerzen hat sie nicht. Sie nimmt ihre Digitalis ein. Aber mit der Sprache geht es heute gar nicht mehr. Man kann die Großmutter nicht mehr verstehen. Sie sagt immer etwas anderes, als sie meint. Sitze ich an ihrem Bett, so sieht sie mich liebevoll, aber ganz hilflos an. Wir lassen sie oft allein, damit sie an nichts zu denken braucht. Dr. v. Wild machte heute ein ernstes Gesicht. Einmal stand Großmutter auf. Appetit gut.

29. März. Heute schlechte Nacht. Großmutter sieht schlecht aus und ist ziemlich apathisch. Besuche werden nicht mehr angenommen. Gestern sollte Großmutter ihren Namen unter ihr Bild setzen. Aber sie fing mit einem ganz falschen Buchstaben an und konnte nicht weiter. Da nahm die Tante ihr die Feder wieder aus der Hand.

30. März. Vortreffliches Befinden heute. Großmutter sieht gut aus und ißt mit Appetit. Dr. v. Wild ganz überrascht. Zauberhafte Wirkung der Digitalis. Vom Sterben spricht kein Mensch mehr, vielmehr vom diesjährigen Sommeraufenthalt.

31. März. Heute alles gut. Aber um 5 Uhr nachmittags bekommt die Kranke Schmerzen im Leibe und geringes Fieber. Dr. v. Wild verordnet Franzbranntwein, und wenn dies nicht hilft, Wasserumschläge. Gegen die Schmerzen besorgte ich heute in der Apotheke Pillen mit 0,03 Codeïn.

1. April. Der linke Arm ist steif geworden. Es geht der Kranken schlecht.

2. April. Abermals schlechte Nacht. Die Kranke sieht ganz gelb aus. Prof. Dr. v. Noorden kam heute mit Dr. v. Wild. Die Herren nahmen den Zustand ernst. Repetition der Digitalis. Kamillensäckchen für den Arm. Eine Krankenschwester heute abend.

Um 5 Uhr sah ich die Großmutter. Sie war sehr müde, trotzdem sie den Nachmittag geschlafen hatte. Sie atmet schwer.

3. April. Heute wieder alles gut. Großmutter las einen Brief.

4. April. Quittenschleim gegen Durchliegen. Die Gewandhausdirektion in Leipzig erkundigt sich telegraphisch. Auch andere Telegramme trafen ein.

5. April. Repetition der Digitalis. Zustand gut.

10. April. Bis gestern war der Zustand immer besser geworden, aber gestern fing Großmutter wieder an, schlecht zu sprechen und confus. Heute war ihr Anblick traurig. Um die Augen Alles schwarz. Sie sah furchtbar eingefallen aus. Dr. v. Wild verordnete Kampherpulver à 0,2. Dreimal täglich ein Pulver. Solche Pulver bekommen Sterbende.

11. April. Zustand wieder gut.

15. April. Telegramm von der kaiserlichen Oper in Petersburg, daß Genoveva dort mit großem Erfolg aufgeführt worden sei.

27. April. Großmutter ist es wieder so gut gegangen, daß ich inzwischen verreisen konnte und heute bei der Tante Stunde hatte.

7. Mai. Heute Geburtstag von Brahms. Die Großmutter hatte ihn vergessen. Ich trat gegen Abend an ihr Bett und sagte es ihr. Sofort verlangte sie Feder und Papier, und schrieb an Brahms, nur wenige Zeilen, ziemlich verworren, die Zeilen herauf und herunter. Die

Tante wollte den Brief nicht absenden, tat es erst auf mein inständiges Bitten.

8. Mai. Heute kam Großmutter zum ersten Male in's Parterre hinab. Sie wurde im Wagen im Garten gerollt. Sie ist aber sehr einsilbig, verdrießlich, wie geistesabwesend.

9. Mai. Großmutter heute wieder unten. Nachmittags ich mit ihr alleine in ihrer Stube. Sie lag auf der Chaiselongue. Tante Marie war ausgegangen. Auf einmal äußerte die Kranke den Wunsch, ich möge ihr etwas vorspielen. „Spiele etwas vom Großvater." Alsbald spielte ich Nr. 4, 5 und 6 aus den Intermezzi Op. 4, und zuletzt die Fis dur-Romanze auf drei Systemen, nicht ohne Bangen, daß der Kranken dies schaden könne. Plötzlich sagte die Großmutter: „Es ist nun genug. Höre auf!"

10. Mai. Großmutter hat heute einen neuen Schlaganfall erlitten.

11. Mai. Schlechter Tag. Krämpfe.

14. Mai. Jeden Tag schlechter. Großmutter fängt an, Niemanden mehr zu erkennen. Sie ist beständig im Halbschlaf. Kein Appetit.

16. Mai. Tante Eugenie aus England eingetroffen.

18. Mai. Tante Marie gab mir heute Stunde, war sehr aufgeregt.

19. Mai. Die Großmutter völlig bewußtlos. Die Nahrung muß ihr eingeflößt werden. Sie hält aber den Mund fest geschlossen.

20. Mai. Nacht ruhig. Um 5 Uhr früh fängt Großmutter an zu röcheln. Beim Atmen öffnet sie den Mund. Seit 8 Uhr früh bin ich an ihrem Bette. Mit einem Läppchen befeuchtet Tante Marie die Mundhöhle der Sterbenden. Will sie ihr mit einer Feder Flüssigkeit beibringen, so erfolgt starker Husten. Es geht nicht mehr.

12 Uhr mittags. Das Röcheln dauert fort. Nase ganz spitz. Gesicht schneeweiß. Alle Augenblicke zuckt Großmutter zusammen und greift mit den Händen an den Kopf. Das Kinn zittert beständig, die Hände sind kühl.

4 Uhr. Digitalis soll stehen bleiben. Röcheln hat aufgehört. Atem geht lang und schwer. Großmutter liegt ruhig da.

4^{15} Atem langsamer. Puls nicht mehr zu fühlen.

4^{21} Großmutter ist soeben gestorben.

* * *

Großmutter ist 77 Jahre alt geworden. Nur Tante Marie und Eugenie, Frau Kuhlow (Stütze der Tante im Haushalt) und ich waren dabei, wie sie entschlief.

Wir telegraphierten an Brahms, Joachim und Bargiel. Die Todesanzeige kommt in die Frankfurter Zeitung.

21. Mai. Professor Heermann spricht vor, stellt sich zur Verfügung. Telegramme, Kränze und Blumen. Die Landgräfin von Hessen hat persönlich kondoliert. Nachmittags Section durch Weigert, Professor am Senckenbergianum. Dr. Rödiger war dabei. Als er das Haus verließ, teilte er mir mit, der Tod sei durch Altersschwäche eingetreten. Um 5 Uhr Aufbahrung der Leiche in Großmutters Zimmer unten im Parterre. Die Tote liegt da, weiß angezogen, in weißem Seidenhäubchen, reich mit Blumen geschmückt, ein Bild tiefsten Friedens. Der Sarg bleibt nicht auf. Aber durch ein Fensterchen im Zinkeinsatz kann man die Tote erkennen. Schon sind Leidtragende aus Berlin eingetroffen. Die treuen Oppenheims auf dem Reuterweg sind in Budapest, schreiben furchtbar traurig, gerade jetzt in der Ferne zu weilen.

Die Beerdigung von

Frau

Clara Schumann

wird am

Sonntag, den 24. Mai

in **Bonn** stattfinden, eine kurze Feier für Freunde der Verstorbenen

Sonnabend, früh 8 Uhr,

im Trauerhause Myliusstraße 32.

(Traueranzeige in der Frankfurter Zeitung)

23. Mai. Um 8 Uhr Trauerfeier. Stockhausens Chor postierte sich im Palmenzimmer hinter grünen Blattpflanzen. Ich bemerkte in der Trauerversammlung die Lehrerschaft des Hoch'schen und Raffconservatoriums, Herrn Oberbürgermeister Adickes, Dr. Rottenberg von der Oper, Intendanten Emil Claar, Schauspieler Hermann, tiefsten Verehrer der Großmutter, Herrn Professor Urspruch und Viele Andere. Joachim, von Herzogenberg und Robert von Mendelssohn mit herrlichen Kränzen aus Berlin. Sie fuhren nach der Feier sofort zurück. Als Einleitung sang der Chor „Wenn ich einmal soll scheiden" von Bach. Stockhausen dirigierte. Dann Rede des Pfarrers Battenberg, 10 Minuten. Tante Marie hatte ihm dazu Notizen gegeben. Zum Schluß der Grabgesang aus der Peri mit Fräulein Johanna Nathan im Solo. Frühere Schülerin von Stockhausen, lebt hier in Frankfurt, viel begehrte Sängerin.

Die Tanten wohnten der Feier nicht bei, hielten sich zurückgezogen.

Alsdann setzte sich der Leichenzug in Bewegung. Der Sarg in einem einfachen, schwarzen Wagen ohne Blumen. Dahinter der Pfarrer mit den jüngeren Enkeln, Herr August Bertuch, der Mirèioübersetzer und Schwager von Sommerhoffs, mit den älteren, und sodann alle leidtragenden Herren. Wagen schlossen den Zug. Die Damen blieben zurück. Der Zug ging durch die Mylius- und Lindenstraße zum Hauptbahnhof. Hier wurde der Sarg an der Eilguthalle der Hessischen Ludwigsbahn in einen Güterwagen geschoben. Dann kehrten die Leute um. Um 10 Uhr der Sarg ab nach Bonn. Wir fuhren mit, und viele Bekannte, die der Beerdigung beiwohnen wollten. Nachmittag spät Ankunft in Bonn. Auf dem Bahnhof Onkel Woldemar Bargiel und Musikdirector Leonard Wolff aus Bonn. Der Onkel war schon vorausgefahren, um Vorbereitungen für die Beerdigung zu treffen, mit dem Oberbürgermeister Spiritus zu sprechen. Denn Großmutter wird neben dem Großvater beigesetzt. Ehrengrab der Stadt Bonn. Der Sarg nun hinaus zum alten Friedhof vor dem Sternenthor. Wir folgten im Wagen, mit Wolff und Onkel Bargiel. Am Friedhof wurde der Sarg gleich in die Kapelle getragen und aufgestellt. Alsdann wir Alle zum Grabe des Großvaters. Ich sah es zum ersten Male, auch meine Brüder Walter und Erich. Das Grab war geöffnet, die Platte gehoben, das Gewölbe lag frei zutage. Wir sahen den Sarg des Großvaters. Es ging

mir durch und durch. Wir sahen ehrfurchtsvoll hinunter. Nur wenig vom Sarge war noch übrig, das Holz erblindet, zum Teil zernagt. Der alte Gedenkstein, der das Grab schmückte, ehe das Denkmal von Donndorf errichtet wurde, war auch unten im Gewölbe zu sehen. Arbeiter waren noch dabei, die Gruft auszuschütten.

24. Mai. Um 10 Uhr die Leichenfeier. Wir gingen Alle in die Kapelle. Vor derselben standen eine Menge leidtragender Musiker, auch Brahms. Er war direkt aus Ischl gekommen. Als ich an ihm vorbeiging, reichte er mir die Hand mit Thränen. Brahms wollte schon zur Trauerfeier nach Frankfurt kommen, aber da er sich auf einem Fahrplan nicht zurechtfand, hatte er sich von Ischl aus total verfahren und kam zu spät.

Die kleine Kapelle konnte die Zahl der Trauergäste kaum fassen. Wunderschön war der Sarg aufgebahrt inmitten von Palmen und Blumen. Ich bemerkte viele Musiker aus Frankfurt: Bernhard Scholz, Engesser, Stockhausen, sodann Prof. Wüllner aus Köln, Richard Barth aus Hamburg.

Nachdem die Tanten zuletzt eingetroffen waren, begann die Trauerfeier. Der Bonner Chorverein unter Wolff sang, desgleichen zum Schluß, jedesmal einen Choral von Bach. Gedächtnisrede von Dr. Sell, Professor an der Universität Bonn. Er war im geistlichen Gewande erschienen.

Nach der Feier hinaus zum Grabe. Der Sarg wurde hinabgelassen. Dr. Sell sprach den Segen, der Totengräber reichte Erde. Am Grabe sah ich Brahms drei Hände Erde in die Gruft werfen. Als ich später nach ihm sah, war er verschwunden. Er war schnell fortgegangen.

Späterhin blieben wir Enkel noch zurück. Die Gruft wurde geschlossen, Kränze und Blumen schön hingelegt. Ein Photograph nahm das reichgeschmückte Grab ab. Berichterstatter von Bonner Zeitungen frugen mich dies und jenes. Wir studierten zusammen die Aufschriften auf den Bändern der Kränze und Palmen. 200 Kränze bedeckten den Hügel.

So viele Bekannte wären noch zur Beerdigung gekommen. Aber sie konnten nicht mehr kommen, weil die verflossenen Pfingstfeiertage eine Benachrichtigung durch die Post und durch die Zeitungen verzögerten. Alfred und Felix waren heute früh von Zürich eingetroffen. So waren wir Enkel Schumann alle bei der Beerdigung der Großmutter anwesend, und zwei Enkel Sommerhoff. Der junge Graf Victor Marmorito di Radicati, Sohn der Tante Julie Schumann, war von Turin zum Begräbnis gekommen. Wir kannten ihn noch nicht.

25. Mai. Wieder daheim in Frankfurt. Aber wie öde ist es im Hause geworden!

26. Mai. Zwei Tage vor dem Tode der Großmutter starb ihre älteste Freundin, Rosalie Leser in Düsseldorf. Sie war seit früher Jugend blind. Ihr hat der Großvater seine Fughetten für Klavier gewidmet. Vom Tode der alten Freundin hat Großmutter nichts mehr erfahren.

26. Mai. Beileidstelegramme und Schreiben bekam ich heute zu sehen. In der unendlichen Fülle fand ich die Namen von Brahms, Joachim, Robert Radecke, Ernst Rudorff, Albert Dietrich, von Herzogenberg, Robert Hausmann, Alfred Volkland in Basel, Hermann Levi, Josef Wieniawski, J. O. Grimm in Münster, Georg und Lillian Henschel, Frau Normann-Neruda, Wilhelmine Claus-Szarvady, Marie Lipsius, Clotilde Kleeberg, Freiherr von Perfall in München. Das Ehepaar Stockhausen war mit nach Bonn gekommen. Viele Fürstlichkeiten hatten condoliert: der Landgraf von Hessen, Prinz Friedrich Karl von Hessen, die Großherzogin von Baden, Fürstin von Hohenzollern, Erbprinzessin von Anhalt, Prinzessin Marie von Sachsen-Meiningen, Marie von Lippe-Detmold. In den letzten Jahren war der Verkehr der Großmutter mit der Landgräfin und ihrer Tochter, der anhaltischen Prinzessin, ein lebhafter gewesen. Auch der blinde Landgraf, der ebenfalls in Frankfurt ein Palais hat, erschien hin und wieder. Telegramm des Kaisers aus Marienburg durch Graf Moltke am Tage der Überführung: „Seine Majestät der Kaiser und König haben mich Allerhöchst zu beauftragen geruht, Ihnen Allerhöchst Seine Anteilnahme an dem Verluste Ihrer Frau Mutter, der feinsinnigen Künstlerin, auszusprechen".

Herr Bertuch dankte sofort. Grade an dem Tage, an dem die Großmutter die Augen schloß, wurde hier in Frankfurt in Gegenwart des Kaisers das Denkmal für den alten Kaiser Wilhelm enthüllt.

8. Juni. Heute wurde Großmutters Schmuckkasten geöffnet. Kostbare Dinge sah ich: eine Brosche mit Haaren von Beethoven, ein Amulett, das Mozart seiner Frau schenkte, dies wieder ein Geschenk an die Großmutter von Frau Baronin Cavalcabò, einer Schülerin von Mozarts Sohn. Den Sohn hat auch der Großvater gekannt und mit ihm verkehrt, damals, als er in Wien längere Zeit lebte. Ferner kam zum Vorschein Großvaters Fingerring (großer Carneolstein), sein Petschaft, das Petschaft, das er als Redacteur der von ihm gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik benutzte, seine Cigarrentasche aus poliertem Kirschholz.

30. Juni. Das Haus ist verkauft, und morgen gehen wir Alle auseinander.

Aus dem Dresdener Musikleben

Die Königl. Oper in Dresden hat seit Beginn dieses Jahres einige interessante Abende geboten: die Erstaufführung der umgearbeiteten „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß und der Oper „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner. Beider Werke ist an dieser Stelle schon gedacht worden. Es ist sonach nur wenig über sie zu sagen und nur der Dresdner Aufführungen als solche und der Eindrücke zu gedenken. Die Aufführung der Ariadne ist das Werk großen Fleißes und des Bemühens, die an sich nicht gerade wirksamen Auftritte des Vorspiels, das ganz neu ist, einigermaßen interessant zu machen. Der Theatersaal des reichen Bürgers in Wien, in dem die Handlung vor sich geht, ist eine Meisterleistung des Spielleiters d'Arnals, des Malers Altenkirch und des Maschineriedirektors Hasait. Dieser Saal schließt sich in Form, Farbe und architektonischem Schmuck dem Zuschauerraum des Opernhauses ausgezeichnet an. Selbst durch Treppen in das Orchester ist diese Verbindung noch inniger gestaltet. Es ergibt sich sonach ein reizendes Bühnenbild, namentlich da alle Vorgänge sich nach der Anordnung von d'Arnals sehr lebhaft und temperamentvoll entfalten. Der veränderten Partitur hat sich Kapellmeister Kutzschbach mit viel Fleiß und Verständnis angenommen, und die wundervolle Orchesterleistung

tat das ihrige, die musikalischen Schönheiten des Gesamtwerkes ins rechte Licht zu setzen, so daß die Schwächen des Vorspiels und seiner Musik, und auf solche stößt man ab und zu, nicht allzu sehr hervortreten. Auch in der Neubesetzung hat die Aufführung ihre künstlerische Höhe bewahrt. Frl. v. Schuch singt jetzt an Stelle des Frl. Siems die Zerbinetta, und zwar sehr schön in Stimme und Ausdruck, sehr graziös im Spiel und mit feinem Humor und dezenter Neckerei. Prachtvoll sind wieder Frau Eva Plaschke-v. d. Osten und Fritz Vogelstrom als Ariadne und Bacchus, und überraschend gut in Haltung, schauspielerischer Gestaltung und Gesang Frl. Stünzner als junger Komponist. Die Aufnahme war warm und der Beifall lebhaft, aber doch bei weitem mäßiger als sonst.

Am 27. Februar wurde die dreiaktige Oper „Don Juans letztes Abenteuer" von Otto Anthes, Musik von Paul Gräner, im Königl. Opernhause zum ersten Male aufgeführt. Die Oper, die 1914 in Leipzig ihre Uraufführung erlebte, ist inzwischen an mehreren Bühnen mit Erfolg gegeben worden. Auch die Dresdner Aufführung wurde mit einem von Akt zu Akt sich steigernden Beifall aufgenommen, und zuletzt wurden Sänger und Sängerinnen mit dem Spielleiter Toller, dem Kapellmeister Kutzschbach und dem Komponisten wiederholt gerufen. Das Publikum nahm von Anfang an lebhaften Anteil an der Aufführung und war von dem schönen belebten Bühnenbilde sofort gefangen genommen, zumal auch Musik und Sänger offenbar Herz und Sinn der Hörer in ihrem Bann zogen. Die Musik malt mit satten Klangfarben, gibt gedankenvolle Charakteristiken aller Empfindungen und Stimmungen der Gestalten und Vorkommnisse auf der Bühne im Orchester wieder und entfaltet Tonbilder, denen hin und wieder zwar etwas gesuchte, aber meist doch gut empfundene und mit melodischem Wohllaut durchglühte Gedanken zugrunde liegen. Die Königl. Kapelle ließ sie in voller Schönheit erstrahlen. Eine geniale Leistung in musikalischer und darstellerischer Hinsicht bot Robert Burg als Don Juan, und von unendlichem Reiz war Minnie Nast als Cornelia, obwohl sie gesanglich und in der Entfaltung leidenschaftlicher Gefühle die Aufgabe nicht völlig löste. In letzterer Hinsicht auch Frl. Rethberg nicht, die am 1. März bei der Wiederholung die Partie sang. Immerhin bewältigte sie die Höhe weit besser. Den Rausch heißen Temperaments würden Frau Plaschke-v. d. Osten oder Frl. Forti wohl am besten darzustellen wissen. —ng

---

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang Februar

Das Hoftheater versprach für den Januar den „Ring des Nibelungen" im Zusammenhang mit eigenen Kräften. Die schwere Aufgabe in normalen Zeiten wird bei den jetzigen kriegerischen und klimatisch ungünstigen Verhältnissen zum Wagnis. Bis zu „Siegfried" gelang das Unternehmen nach Wunsch, hier versagte unser Mime Maximilian Grahl und wurde durch den Kollegen in Hannover C. Seydel ganz vorzüglich vertreten. „Götterdämmerung" machte weitere Aushilfen nötig, Egon Th. Frorath, der lyrische Bariton, wurde durch den plötzlichen Tod der Gattin in tiefe Trauer versetzt, der Heldenbariton E. Hunold, der zweimal Wotan und den Wanderer gesungen hatte, sprang trotzdem hilfsbereit ein und stellte den schwachen, schwankenden, goldgierigen Gunther auf bemerkenswerte Höhe. Für Stephanie Schwarz trat Frau Cäcilie Rüsche-Endorf (Leipzig) als Brünnhilde ein und bot, da sie von Hannover aus früher die Heldin in „Siegfried" schon gesungen hatte, gewissermaßen Fortsetzung und Schluß der ehemaligen Leistung. Außer Hunold waren als wichtige Kräfte Albine Nagel, Charl. Schwennen-Linde, die Herren Tänzler, Koegel und Zellouschegg im Zyklus beteiligt. Das Hauptverdienst am Gelingen gebührt unstreitig dem Generalmusikdirektor Carl Pohlig, der mit kunstgeübter Hand den Ring schweißte, durch unvergleichliche Energie, anregendes Wesen und redlichen Eifer, von dem Opernspielleiter Bruno Noeldechen wirksam unterstützt, in der Kunst der Darstellung ein unvergleichliches Bild der Urzeit mythologisch nordgermanischen Geisteslebens bot, das gerade jetzt so wichtig ist, weil es zur Vertiefung des Nationalgefühls beiträgt. Seine Leistung an den vier Abenden ist denen unsrer großen bekannten Dirigenten ebenbürtig, alles war lichtvoll und klar, erzielte bei dem stets ausverkauften Hause nachhaltige Wirkungen. An dem Beifall des letzten Abends beteiligte sich das kunstsinnige Herzogspaar, das tags zuvor von Blankenburg zu Kaisers Geburtstag hierher gekommen war.

Weniger erfreulich leider! verliefen die Gastspiele der verschiedenen Bewerber; da der lyrische Tenor Martin Koegel, der als Feldgrauer seine Stelle nebenbei vollständig ausfüllte, sich vom 1. Februar ab marschbereit halten soll, erschien Hunnius (München) als Wilh. Meister („Mignon") auf der Bildfläche, paßte aber so wenig in den Rahmen, daß ihm die Intendantur den Tamino („Zauberflöte") erließ und ihn unverrichteter Sache entließ. Die Türklinke gab er Siebert (Essen) in die Hand, der als Manrico („Troubadour") trotz des mit Brustton in der Stretta herausgeschmetterten hohen c ebenso wenig Glück hatte: es wird also weiter gesucht. Als erste Altistin erschien Kammersängerin Ethofer (Nürnberg) als Ortrud („Lohengrin") und Azucena („Troubadour"), einzelne Vorzüge wogen aber die Schwächen, namentlich die helle Färbung des Mezzosoprans nicht auf, eine Verpflichtung war ganz ausgeschlossen; Frau Bella Fortner-Halbaerth (Frankfurt a. M.) übertraf als Amneris („Aida") die Mitbewerberin, ohne jedoch einen endgültigen Sieg zu erringen: die Frage bleibt demnach ebenfalls offen. Im übrigen bewegte sich der Spielplan in gewohntem Geleise und brachte keine Ereignisse von weittragender Bedeutung.

In den Konzertsälen herrschte vorigen Monat regere Tätigkeit als im Frieden. Das Volk sucht und findet in der Musik Trost, Erhebung, Stärkung, Ablenkung von der rauhen Wirklichkeit. Generalmusikdirektor Carl Pohlig befolgt bei Aufstellung der Programme für die Abonnementskonzerte der Hofkapelle Geibels Rat:

„Am guten Alten in Treue halten,
Am kräftigen Neuen sich stärken und freuen!"

Beethovens siebente Sinfonie, auswendig geleitet, gestaltete er zum schwungvollsten Dithyrambus, der das ausverkaufte Hoftheater wahrhaft begeisterte. „Das Lied von der Erde" war hier neu, Mahler als Sinfoniker, obwohl seine Werke zum Gesamtbilde der Zeit gehören, in Braunschweig völlig unbekannt; die Eigenart der Tonsprache, manche Empfindungen der chinesischen Dichtungen mit der ausgesprochenen Richtung aufs Jenseits berührten zu fremdartig; weil diese Weltflucht, seitdem uns Kant und Goethe zum heitern Daseinsgenuß führten, der allgemeinen Ansicht nicht mehr zusagt. Die beiden ersten Teile gingen also ziemlich spurlos vorüber, vom dritten bis siebenten steigerte sich aber der Beifall besonders am Schluß, als sich der Held zu Schillers Ansicht („Braut von Messina") bekannte:

„Die Welt ist vollkommen überall,
Wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual!"

und in die Berge geht, wo die Freiheit ist. Frieda Langendorff (Berlin) und Opernsänger Max Lipmann (Mannheim) trugen nicht wenig zum Erfolge bei. Der Schubertchor feierte den 120jährigen Geburtstag seines Schutzheiligen durch ein

gelungenes Konzert, das vorzugsweise die Bekanntschaft neuer Frauenchöre, vor allem Schuberts „Coronach", vermittelte. Rudolf Lange hatte alle mit augenscheinlicher Liebe vorbereitet, Frau C. Gerber (Berlin) steuerte die Arie der Andromache „Aus der Tiefe des Grams" („Achilleus") von M. Bruch sowie Lieder von Brahms, Wolf und R. Strauß beifallswürdig bei. Die auf dem Menschen schwer lastende Not der Gegenwart richtet den Blick auf Hilfe und Unterstützung von außen, die aus der kirchlichen Musik sprechende göttliche Liebe hebt das Gemüt und die schwache Einbildungskraft, und der Geist fühlt sich für wenige Stunden beglückt. Die Herren A. Therig, H. Heger und W. Immisch boten jeder mit andersgearteten Mitteln in Konzerten der St. Pauli-, St. Martini- und Brüdernkirche auserlesenen Genuß. Ersterer hatte für seinen Bach-Verein die Kantaten des großen Leipziger Thomaskantors „O ewiges Feuer" und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" ausgewählt, Frau Frieda Oehlert und Musikdirektor F. Saffe-Wolfenbüttel (Fantasie und Fuge Gmoll) ergänzten das Programm. Herr H. Heger führte sich als Kantor mit einem Konzert in der ausverkauften Brüdernkirche ein; mit seinem Madrigalchore, in den Männerstimmen durch seinen Verein „Franz Abt" verstärkt, stellte er in dem 42. Psalm von Palästrina, dem 23. von Schubert, Chören von C. Riedel u. a. mustergültige Leistungen hin. „Sanctus" und „Benedictus" aus der Messe (Asdur) von R. Volkmann bewiesen, daß auch der stark gelichtete Männerchor immer noch etwas Tüchtiges leistet. Kammervirtuos A. Bieler (Cello), der Organist Bosse und der Knabenchor (Engelterzett aus „Elias" und „Seid getrost" aus Wagners „Liebesmahl der Apostel") schufen die nötige Abwechslung. Das Konzert des Organisten W. Immisch in der Martinikirche, bei dem Frl. Mila Albrecht mitwirkte, gestaltete sich ähnlich.

Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, die Mitglieder der Hofkapelle Hans Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller und A. Bieler) feierte Schubert durch das Streichquintett (Op. 163) und das Forellen-Quintett mit A. Anger (Kontrabaß), die Werke lösten inniges Wohlbehagen aus. Die Pianistin E. Knoche erzielte gemeinschaftlich mit Jan Gesterkamp (Hamburg) in der Wiedergabe von Beethovens zehn Violinklaviersonaten an zwei aufeinanderfolgenden Abenden vollen Erfolg. Ein Liederabend von Susanne Wolters enthielt Gesänge aus der Oper „Ludovicus Pius", die der fürstliche Kapellmeister Georg Caspar Schürmann für die Braunschweiger Messe 1726 komponierte und die unser Mitbürger Prof. Dr. Hans Sommer der Originalpartitur entsprechend neu bearbeitete und herausgab. Die Gesänge wurden durch die Ouvertüre, die Musikdirektor F. Saffe (Wolfenbüttel) wie die alten Dirigenten vom Flügel aus leitete, vorbereitet. Mit hohem Genuß dieser Leckerbissen für den Geist verband sich reiche Belehrung. Das Publikum dankte der Künstlerin, die stets viel Neues bietet, durch reichen Beifall. Von auswärtigen Künstlern verdienen nur C. Ansorge und E. d'Albert Erwähnung, ersterer spielte Beethovens Sonate Op. 31 Nr. 2, letzterer diejenige Nr. 3, also gewissermaßen die Fortsetzung, jeder außerdem kleine Stücke von Schubert, Liszt und Schumann, beide ernteten natürlich rauschenden Beifall. Vergleiche lagen sehr nahe, haben aber keinen Zweck; die Künstler lösten in idealer Weise Schillers „Aufgabe", daß keiner dem andern, aber jeder dem Höchsten gleichen soll: Es war jeder vollendet in sich. Der Februar verspricht noch reichere musikalische Ausbeute.

Aus Köln

Von Paul Hiller

Ende Februar

Der angeblichen Ungunst der Zeiten zum Trotz entwickelt sich, ebenso wie es im vorigen Jahre der Fall war, auch in gegenwärtiger Saison hier ein außerordentlich reges, durch eifrige Anteilnahme des Publikums gestütztes Konzertleben. Das in fünf sogenannten Meisterkonzerten bestehende neue Unternehmen der Westdeutschen Konzertdirektion hat schnell zahlreiche Freunde gewonnen. Zum zweiten Abend waren zwei Namen angekündigt, die an sich ein bestimmtes stark interessierendes Programm nach der künstlerischen Individualität ihrer Träger bedeuten: Frieda Kwast-Hodapp und der vielverhimmelte Baritonist der Königl. Oper zu Berlin, Joseph Schwarz. Auf Sänger kann man sich aber nur dann verlassen, wenn sie wirklich auf dem Podium stehen, und bekanntlich dann auch noch nicht immer. So mußte Herr Schwarz im letzten Moment wegen Heiserkeit absagen, und nur mit Mühe glückte es der Unternehmung, in der Person des Wiesbadener Hofopernsängers Harry de Garmo, der Lieder in sehr schätzbarer Weise sang, noch rechtzeitig Ersatz zu beschaffen. Frau Kwast hatte als wirklich vornehme Künstlerin auf das, was man dankbare Aufgaben nennt, verzichtet und sich mit der Toccata von Bach-Tausig nebst D moll-Fuge, elf Präludien von Chopin und einer Auswahl der Brahmsschen Paganini-Variationen an das subtilere Verständnis der Musikfreunde gewandt. Und in diesem kompositorischen Rahmen spendete uns die Pianistin ganz herrliche Belege ihrer musikalisch-geistigen Bedeutung wie der gestaltenden Souveränität ihres Spiels. Da die jubelnden Äußerungen des Hörerenthusiasmus schier kein Ende finden wollten, bildeten Mozarts Türkischer Marsch sowie Stücke von Rameau und Beethoven unabweisbar geforderte Zugaben. — Im dritten, vierten und fünften Konzert wirkten an gleicher Stelle Josef Schwarz (Berlin), Elly Ney (Bonn), Adolf Busch (Wien), Eugen d'Albert (Wien) und Edyth Walker (München), die Gustav Brecher (Köln) als feinsinniger Klavierspieler und Komponist stimmungsreicher Lieder am Flügel begleitete. Frl. Walker steht als Sängerin von reichlichen Semestern bekanntlich nicht mehr gerade im Zenith stimmlichen Glanzes, und ihr wohlwollender Beurteiler muß hinsichtlich der Wertung der jetzigen Beschaffenheit ihres Organs die Erinnerung an einst zu Hilfe nehmen. Den Schwerpunkt ihrer diesmaligen Leistung bildete der Triumph der künstlerischen Technik über die Natur.

Im vierten Gürzenichkonzert wußte als geschmackvoller und in jeder Technik gründlich bewanderter Geiger der junge Josef Szigeti aus Budapest Goldmarks schönes A moll-Konzert alle Eindruckskraft zu sichern und sich damit einen ersten großen Erfolg an dieser Stätte zu erspielen. Eine nicht gerade erfreuliche Novität lernte man kennen in Gestalt des mit einem Nietzsche-Motiv (Der Einsamste) geschmückten, von dem rheinischen Tonsetzer Hermann Unger geschaffenen Orchesterwerks „Nacht". Es sind drei als Skizzen bezeichnete umfängliche Sätze mit den Untertiteln „Träume", „Nächtlicher Zug" und „Zwiegespräch". Da vernehmen wir langausgedehnte, offenbar dem Philosophen nacheifernde, sehr tiefgründig gemeinte orchestrale Grübeleien klanglich meist unerquicklicher Natur, bizarr-krause Schilderungen mit karnevalistischen und türkisch-janitscharischen Einschlägen sowie nichts weniger als schönen Modulationen, schließlich ein unverständliches Hin und Her musikalischen Sentenzenspiels. Wohllautende und klarere Strecken treten allzu bescheiden zurück, und von seiner unleugbaren Eigenschaft als Kenner hat der Komponist keinen der musikliebenden Allgemeinheit dienenden Gebrauch gemacht. Da konnte denn auch die ganz vortreffliche Ausführung nicht viel nutzen; der Totaleindruck mußte ein recht ungünstiger sein, wie denn auch musikverständige Stammgäste der Gürzenichkonzerte mit dem Ausdrucke ihrer Verstimmung über die Neuheit nicht zurückhielten. Für mich als berufsmäßigen Beurteiler der Sache hatte die Aufführung ein wenig sympathisches und der Komik nicht entbehrendes Nachspiel insofern, als der Komponist Unger mir aus Konstantinopel, nachdem er meine an anderer Stelle erschienene Besprechung der „Nacht" gelesen, auf einer ihn als osmanischen Oberleutnant bei der Transportabteilung der Militärmission bezeichnenden, tiefe Empörung atmenden Besuchskarte schrieb: „Es freut mich immerhin, jetzt zu erfahren, wofür ich 2 Jahre lang im belgischen Schlamm, im Champagnetrommelfeuer, im Aisnegrundwasser und in der Sumpffiebergegend von Syrien meine Haut

und Nerven zu Markte getragen habe: um die heute in der Heimat decken zu helfen, die nach einmaligem Hören, wahrscheinlich ohne Partitur, Weisheit solchen Niveaus gegen einen anspritzen, mit viel Behagen". Letzteres ist unter Herrn Ungers Irrtümern der größte, denn über den Gegenstand eines Fehlschlags unserer trefflichen Konzertleitung zu schreiben, konnte mir kaum mehr „Behagen" gewähren als das Kennenlernen der Novität. Im übrigen überlasse ich es ohne weiteres getrost unseren Lesern und speziell auch meinen Kollegen von der Fachkritik, sich ihre Meinung über Ursache und Wirkung in diesem Falle selbst zu bilden und die Zuschrift dieses Herrn zu qualifizieren, der offenbar der immerhin neuen Auffassung huldigt, die Wiedergabe der beim Anhören der kompositorischen Leistungen eines Musikers gewonnenen subjektiven Eindrücke habe sich nach den näheren Umständen zu richten, unter denen dieser Komponist eventuell seinen militärischen Aufgaben im Felde gerecht wird! — — O wie wohl tat nach der Neuheit Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht", der man schon lange nicht begegnet war! Mit der prächtig klaren und nach jeder Richtung ungemein ausdrucksberedten Art der Veranschaulichung des so reizvollen, formenschönen Werks erwarb sich Hermann Abendroth, nachdem er und das Gürzenichorchester für vorgenannte Neuheit vergeblich ihr Bestes eingesetzt hatten, den warmen Dank der Musikfreunde. Die Soli waren durch den für die Zukunft Gutes versprechenden, weil anscheinend recht begabten jungen Bassisten Karl Rehfuß aus Frankfurt sowie Herrn Karl Schröder vom Kölner Opernhause und Frl. Alzen aus Krefeld löblich besetzt. Während als Gegenstand des fünften Konzerts Händels Oratorium „Samson" mit Felix v. Kraus' Adrienne v. Kraus-Osborne, Mientje van Lammen und Emmi Pott, gegen die leider nur der Tenorist Matthäus Roemer aus München ob seiner gesangskünstlerischen Eigenschaften weit zurückstand, zumal auch vermöge Abendroths fesselnder Orchester- und Chorführung einen mächtigen Totaleindruck erzielte, erbrachte der Dirigent im sechsten Konzert glänzende Proben seiner vielvermögenden Orchesterbehandlung mit Händels concerto grosso G moll und Bruckners Es dur-Sinfonie (Nr. 4), dann aber trug ihm im siebenten Konzert die Wiedergabe dreier Sinfonien — Haydn in G dur, Mozart in G moll und Beethoven in A dur (Nr. 7) — einen vollberechtigten außerordentlichen Erfolg ein. Verdis großartiges Requiem wird ja leider, weil es als eben italienisches Messe-Werk eine Tonsprache von in Deutschland etwas befremdendem Temperament und Farbenreichtum geltend macht, bei uns nicht immer nach seinem vollen Werte gewürdigt; nun, ich kann nur sagen, daß es jetzt hier im achten Konzert bei einfach wundervoller Aufführung, in der sich als höchst leistungsfähige Solisten Eva Bruhn (Essen), Emmi Leisner (Berlin), Max Lipmann (Mannheim) und Paul Bender (München) überboten, helle Begeisterung auslöste, Werk und Aufführung hatten so gefallen, daß die Direktion der Konzertgesellschaft und Abendroth sich veranlaßt sahen, eine Wiederholung zum Besten der Kölner Kriegswitwen und -waisen in einem am 16. Februar stattgehabten sehr stark besuchten Sonderkonzert zu bringen. Für Frl. Leisner und Herrn Bender, die nicht frei waren, traten diesmal Frl. Rosa Hahn (Frankfurt) und Julius Gleß (Köln) mit schönem Gelingen ein.

Aus der Menge der Solistenabende sei nur einer sensationellen Gepräges herausgehoben. Richard Strauß führte am Flügel (Hotel Disch) den Klavierpart seiner von dem Wiener Baritonisten Franz Steiner gesungenen Lieder aus, und da letztere vortrefflich zusammengruppiert waren und der Sänger nach des Meisters Intentionen vortrug, gab es einen ehrlichen großen Erfolg. Strauß ward von seiner schier erdrückend vollzähligen Hörerschaft geziemend umjubelt.

Die Bulgaren gaben auch hier ihren (Wohltätigkeits-) Kunstabend, und das zu diesem Zwecke gewählte Opernhaus war gefüllt. Offen gesagt fand ich unter den mancherlei musikalischen und literarischen Darbietungen Hervorragendes nur in Orchesterstücken von Radeff (Kapellmeister an der Nationaloper zu Sofia) und D. Kristoff. Von der Oper das nächste Mal.

Aus München

Von E. v. Binzer

Mitte Januar

Wer abends nach 10 Uhr, langjähriger Gewohnheit getreu, beim Wittelsbacher Palais vorüber die Briennerstraße entlang geht, wird wohl so manches Mal früheren Zeiten nachsinnen, in denen zu dieser Stunde an feststehenden Wochentagen wahre Fluten von Konzertbesuchern durch die sonst stille Straße heimwanderten; für ein Viertelstündchen hallte in eifrigem Stimmengeschwirr der Nachklang der großen Sinfoniekonzerte in die Nacht hinaus. Das war, als die Tonhalle in ihren weiten Räumen ihre treuen Abonnenten versammelte. Jetzt liegt sie beinahe verlassen da, ab und zu öffnen sich ihre Tore für ein Ausnahmskonzert, meist für eine Wohltätigkeitsveranstaltung, aber ihr schönes Podium muß dennoch neidisch werden auf seine Kollegen in den allabendlich erleuchteten kleineren Sälen und in hohen Hallen des Odeons. Namentlich die Kammermusik- bezw. Lieder- oder Klavierabendsäle sind so ziemlich für jeden Abend belegt. Wenn auch die „Auslandsware" zum größten Teile vom Konzertmarkt verschwunden ist, so genügen doch die einheimischen Produkte hinreichend, um kein minus herbeizuführen — würden wohl sogar genügen, um jeden hierfür zur Verfügung stehenden Saal an 365 Abenden des Jahres zu mieten. Unserem Konzertbetriebe in seiner äußeren Erscheinung hat der Krieg die Lebensader nicht unterbunden, und zwar jetzt weniger noch als in den vorangegangenen Jahren. Er hat wohl das Gleichgewicht in mancher Hinsicht verschoben und vor allem dem Konzertverein, leider, zunächst einen bescheideneren Wirkungskreis zugewiesen, den eine friedebringende Zukunft hoffentlich bald einem glänzenderen Rahmen weichen lassen wird. Aber manche ehemals nach kurzem Aufblühen schlafen gegangene Unternehmung hat sogar jetzt wieder zum Leben erweckt werden können, wie z. B. Dr. Bodensteins treffliche, verdienstvolle Deutsche Vereinigung für alte Musik. Neue Kammermusikunternehmungen haben die ersten Schritte in die Öffentlichkeit getan. Die Münchener Bach-Vereinigung, deren hochverdienten geistigen Urheber, Dr. Alfred Stern, der Kampf im Westen tragischerweise zum Opfer verlangte, hat sich unter Leitung von Kapellmeister Richard Mors und mit Solokräften, von denen die Sopranistin Martha Stern-Lehmann und die Altistin Irene v. Dall'Armi von früheren Konzerten der gleichen Gesellschaft in bester Erinnerung stehen, nach einer aus oben erwähntem traurigen Grunde eingetretenen Pause zu neuem Wirken dankenswert zusammengeschlossen. Auf anderem Gebiete ist gleichfalls Neues erstanden: die Gründung des Wirtschaftlichen Bundes vortragender Künstler (für München und Umgebung) — ein lebhaft zu begrüßendes glückliches Resultat selbstlosen und zielsicheren Arbeitens im Interesse aller konzertierenden Künstler, dessen Schöpfer, Mithelfer und Förderer zu sein vornehmlich den Herren August Reuß, Prof. Beer-Walbrunn, Dr. Marsop und Dr. Hallgarten zu bleibender Ehre gereicht. — Neben so manchem Neuen aber auch viel Wohlbekanntes: die meisten der Säulen unseres Konzertlebens, der auswärtigen und der einheimischen, der altbekannten und der neueren fehlten nicht in der Liste der dieswinterlichen Konzerte. Alfred Hoehn läßt seinem vorjährigen, ganz besonders beachtenswerten Klavierabende, dessen Glanzpunkt die Appassionata war, einen Zyklus von fünf Abenden mit sämtlichen Klaviersonaten Beethovens folgen. Hinze-Reinhold, der den Jahresschluß mit einem den Toten geweihten Gedächtniskonzerte feierte, das eine unter diesem Gesichtspunkte zusammengefaßte Auswahl quasi-religiöser bezw. fantastischer Werke u. a. von Bach, Chopin und Liszt bot, hörte ich an seinem ersten diesjährigen Klavierabend, dessen künstlerische Tat die Darbietung der ersten zwei Jahre aus Liszts „Années de Pélerinage" als geschlossenes Ganzes war. Es

bleibe nicht unerwähnt, wie wertvoll es ist, daß der das höchste Ziel verfolgende Pianist seiner Leistung, die den Hörer von ernster künstlerischer Versenkung und innerer Verarbeitung überzeugt und gleichzeitig den glänzenden Klavierspieler erkennen läßt, in der Abfassung seines Programmes einen literarischen Wegweiser oder Ergänzer zur Seite stellt, sei es das poetische Motto der Komposition oder seien es literar-historische Belege bezw. Beleuchtungen, die dem Publikum zu besserem Erfassen hilfreich zur Hand gehen. Wie dankenswert dies ist, zeigte mir bei Gelegenheit eines Orchesterkonzertes von Hofkapellmeister Prill in diesem Herbste eine Unterhaltung zweier Jünglinge, die ich in der Garderobe hörte; voll Begeisterung über Liszts „Préludes" sagte der eine: „und das war so fein, daß man doch lesen konnte, was das alles bedeuten soll; es ist doch schon so schwer zu verstehen, was die Töne alleweil sagen wollen!" Dies geschah nach einem vom verstärkten Neuen Münchener Konzertorchester veranstalteten Extrakonzert, dem die Mitwirkung von Professor Xaver Scharwenka als in München ganz bedauerlich seltenen Solisten einen speziellen Glanz verlieh. Der gefeierte Virtuose spielte köstlich geschliffen und blitzblank neben einigen kleineren Stücken sein dankbares Bmoll-Konzert (Op. 32) unter anschmiegender Begleitungsdirektion von Hofkapellmeister Prill in dem für derartige Darbietungen bisher nur im Ausnahmefall gewählten stattlichen Saale des Konzerthauses Wagner. An diesen Saal knüpft sich für die regelmäßigen und sachverständigen Konzertbesucher allerdings noch eine, aus der letzten Sommersaison stammende Erinnerung an eine hervorragende Kunstleistung, und zwar an das große Gast- (Streich-) Konzert der Musikkapelle des 73. Regimentes aus Prag (unter der elastischen, frischpulsierenden Leitung des k. u. k. Musikmeisters Lorenz), deren solistisches Mitglied Bohuslav Lhotský — im Zivilleben Primgeiger des Sevčik-Quartettes — eine in Hinsicht auf Virtuosität wie auf Musikalität mustergiltige Ausführung von Sarasates Zigeunerweisen (mit Orchester) bot. Es war von besonderem Interesse, den durch seine im Seelischen der Kunst wurzelnde Feinfühligkeit allerorts geschätzten Kammermusikspieler nunmehr auch als erstrangigen Solisten kennen zu lernen. Sein in diesem Fache seit den Jahren der Wunderknabenzeit gefeierter Kollege Franz v. Vecsey erfreute — durch ein Bach, Rust, Paganini und eigene technische Effektstücke bringendes Programm, mit Alfred Hirte als sehr musikalischem Klavierbegleiter — wieder jene Konzertbesucher, die Ebenmäßigkeit der schön entwickelten Tongebung, unmittelbar empfundene wohlausgeglichene und kernige Rhythmik und gewissenhafte stilgetreue Anpassung an das Kunstwerk noch nicht als heute unmodern gewordenen, den „Individualitäts"-Kultus behindernden Ballast empfinden. Franz v. Vecsey bleibt trotz der strengen Zügel, die ihm seine eminente Schulung und seine Selbstkritik anlegen, ein Empfindungskünstler, dessen innere Beteiligung eine echte und ernst gefestigte ist. Einer solchen in praktischer Ausführung mit in jeder Hinsicht beherrschten Mitteln Ausdruck zu geben (siehe als obenan stehendes Musterbeispiel Rosenthal) — das für alle Zeiten bestehende Ideal aller wahren Kunstausübung —, scheint oft da nicht genügend abgewogen, manchmal auch erst auf weiten Umwegen erkannt zu sein, wo der Ernst der Qualitäten auf der einen oder anderen Seite, in bezug auf Geist oder Materie, zur Vollendung eines lebensreifen und dann wirklich bedeutenden Gebens ein engverbundenes Weiterentwickeln beider Faktoren aufrichtig wünschen ließe. Dieses ist in bezug auf den hochtalentierten Pianisten Edwin Fischer der Fall, dessen Vorträge unter gelegentlicher Ungelenkigkeit und Forcierung der Materie zurzeit leiden, was man seinem hohen Streben gegenüber gerne überwunden sähe. — Mit köstlicher Spielfreudigkeit und Elastizität absolvierte Claudio Arrau wiederum ein schon sehr anspruchsvolles Programm, dessen äußerer Erfolg in der tatsächlich staunenerregenden Überwindung der virtuosen Aufgaben von Sofie Menters dem jugendlichen Konzertgeber gewidmeten Walzer und ihren Etüden in As und Es gipfelte. Musikalisch interessierte Arrau am meisten in Beethovens Op. 81 a, in welchem er trotz seiner unverbogenen kindlichen Harmlosigkeit durch inbrünstige Versunkenheit (wie sie wohl als Charakteristikum vieler Südländer anzutreffen sein mag) überraschte, und in Schumanns Abegg-Variationen, die ich seine ausgeglichenste Darbietung nennen möchte. — Als neue Pianistennamen begegneten uns unter vielen anderen Martha Schuchmann, eine gediegene Spielerin, deren Anlage dem Schwerblütigen, Bedächtigen zuneigt; August Pfeifer als psychologisch fesselnder reifer Darsteller zeitgenössischer Novitäten, unter denen Op. 42 von Josef Haas (Elegien unter dem Titel „Alte unnennbare Tage") sich durch Eigenwert des Gedankens, durch guten Klaviersatz und gewählte Tonsprache auszeichnen. Fritz v. Bose hatte in seinem Programme den lebenswarmen Tondichtungen Walter Niemanns, und zwar seiner Hebbel-Suite Op. 23, dankenswerterweise einen Platz eingeräumt. — Einen sich selten einfindenden zeitgenössischen Komponistennamen brachte die Altistin Helene Charlotte Schütz in ihrem Liederabende zu Worte: Conrad Ansorge. Wer mit seiner Eigenart vertraut ist, begreift allerdings, daß nur die wenigsten Sängerinnen imstande sind, seinen Werken näherzutreten, einen Widerhall seiner verschwiegenen, traumumfangenen Empfindungswelt zu fühlen und bei der Übermittelung derselben in keiner Beziehung zu versagen. Es gehört ein Naturell von glühender Zartheit, eine biegsame feingebildete Stimme mit künstlerischer Reserve und starkinnerlicher Färbung und eine sattelfeste musikalische Intelligenz dazu. Helene Charlotte Schütz ist so glücklich, dies alles ihr Eigen nennen zu können. Und so war es eine wohltuende Harmonie, in welcher Interpretin und Komponist verbunden waren, wie es dieser Komponist mit seinen Textdichtern (Evers, Mombert, George, Dehmel, Holz) in einzig dastehender Weise ist; und der meisterliche Begleiter am Klavier, Professor Hermann Zilcher, knüpfte mit sensitiver Hand die Fäden von Wort zu Ton, und, in einheitlichem Geben mit der Sängerin, von Podium zu Publikum. Aus solchem Erfassen der Ansorgeschen Lieder brauchte man keinen Trugschluß zu befürchten, wenn man erwartete, daß die ihnen folgende Wahl Lisztscher Gesänge des Erkennens ihres eigensten Wesenskernes sicher seien; hier stand gleichfalls das Nachschaffen über der jetzt üblichen Linie. — Aus jener Zahl von bekannten, gefeierten Liedinterpreten, die wie z. B. in allererster Reihe Paul Bender dann auch Hertha Dehmlow, Cläre Dux, Alexander Heinemann usw. Bestes spendeten, sei besonders Feinhals erwähnt, an dessen überlegener Ausführung von Loewes Balladen u. a. (Odins Meeresritt, Kleiner Haushalt und, als Seltenheit, der zu wenig gewertete Erlkönig) man sich mit Freude erinnert, dabei der vorzüglichen Begleitung Raucheisens nicht vergessend. — Einer der verhältnismäßig wenigen Komponisten, die ihre Lieder mit technischer Behendigkeit, mit Schliff und fesselnder Lebendigkeit zu begleiten verstehen, weder ihre Intentionen unterdrücken noch sie dominieren lassen, ist August Reuß, der an seinem Kompositionsabend viel Gelegenheit zu dieser Feststellung gab. Das allgemeine Interesse konzentrierte sich natürlich auf seine neuesten und neueren Werke: in dreifacher Besetzung a cappella gesungene Terzette für Frauenstimmen, Duette für Sopran und Alt (Irene v. Dall'Armi) und Sopranlieder, denen Kammersängerin Johanna Dietz ihre hohe Kunst und Beseelung lieh. Namentlich ein „Abendlied" mit Flöte (von Otto Luening sehr schön gespielt) und ein „Nachtgebet" (beides Texte von Evers) schlugen im Gedächtnis der Hörer Wurzeln, wie mehr oder weniger jeder Reußschen Textvertonung ein starkes Erleben und Mitschwingen zugrunde liegt und eine routinierte Satztechnik verbunden mit strenger Logik im Aufbau und Konsequenz der Harmonik jeder seiner Schöpfungen den Stempel des Wertvollen aufdrückt. Auch den Münchener Tondichter Gottfried Rüdinger zeichnen literarischer Feinsinn und musikalische Idealität aus; davon zeugte von neuem eine Uraufführung seiner Vertonung von Sechs Sinnsprüchen aus „des Angelus Silesius Cherubinischer Wandersmann". Von August Pfeifer mit großer Hingabe begleitet ersang die mit einer ungemein wohllautenden Stimme begabte frisch empfindende

und warm vortragende Sopranistin Irene Weitbrecht dem Komponisten und sich einen schönen Erfolg. Heinrich Hofers am gleichen Abend gesungene Manuskriptlieder sind in ihrer Unmittelbarkeit des Ausdrucks ein glücklicher Anlauf; ein Ganzes, Überzeugendes wird hoffentlich die Zukunft ihm und seinem Publikum bescheren. Bei Werner Josten, der in der üppigen Tonfülle von Emmy v. Holsteins Mezzosopran einen geeigneten Dolmetscher fand, überwiegt in ähnlicher Weise das Elementare die künstlerische Kultur. Die sich in München einführende Mezzosopranistin Eva v. Skopnik hatte auf Einreihung von Novitäten in ihre Vortragsfolge verzichtet, wußte aber durch ihr Gleichgewicht von Gesangskunst und natürlichem Vortragstalent ihre Hörer für sich zu gewinnen und angenehme Eindrücke zu hinterlassen. Ebenfalls mit anmutiger Ausgeglichenheit nimmt die Sopranistin Philippine Landshoff ihr Publikum für sich ein; was das Interesse an ihren Vorträgen steigert ist ein wohlbeherrschtes heißes Temperament und eine von Verstandsschärfe und festwurzelnden Kenntnissen zeugende Stiltreue, die sie den von ihr gepflegten alten Meistern gegenüber wahrt. Ihrer Mitwirkung in einem reichhaltigen Kammermusikabend von Mitgliedern der Deutschen Vereinigung für alte Musik sei ein spezieller Dank gezollt. Wer sonst gibt uns Gelegenheit, die Perlen des 17. Jahrhundert zu hören, wie z. B. Bernardo Gaffi, Pasquini, Philipp Heinrich Erlebach, und zwar mit Begleitung von Cembalo und einem oder mehreren Streichinstrumenten? Alessandro Scarlatti ist zwar keiner von den selten Gehörten, wann sonst aber wird er uns in seinen Opernarien mit Cembalo- und Violoncellobegleitung nebst Solovioline geboten? Frau Landshoff hatte aus zwei bei Peters von L. Landshoff herausgegebenen Bänden „Alte Meister des Bel Canto" vier Stücke gewählt, die einen wahren Schatz von tonlicher Schönheit und psychologischer Anschaulichkeit entquellen ließen. Bis zur Vollkommenheit war nur noch ein Schritt. Und der wäre leicht — wie leicht! — zu machen gewesen, hätte man nicht — so will es wenigstens scheinen — einer Zeittorheit gehuldigt und die italienischen Kantaten- und Opernarien aus den Zeiten eines altehrwürdigen Scarlatti und Pasquini in deutscher Sprache gesungen. Neben aller Stiltreue ein derartiger Mißgriff! Die Sängerin hat doch sicher das Widerstreben von Rhythmik und Tonfolgen gegen die deutsche Übersetzung mit der besonders bei Pasquini zutage tretenden Häufung ungeeigneter Vokale und Konsonantverdoppelungen selbst störend empfinden müssen. Dem anregenden und auffallend stark besuchten Konzert konnte ich nicht bis zum Schluß beiwohnen, freue mich aber, die sorgfältige, von vollster Liebe zur Sache beseelte Wiedergabe von Bachs sechstem brandenburgischen Konzert in seiner Originalbesetzung gehört zu haben, für das unserer trefflichen Cembalistin Elfriede Schunk sowie den ausgezeichneten Vertretern der Streichinstrumente, den Herren Haas, Bihrler Weber, Zimmerer, Döbereiner und Jäger, besonderer Dank gesagt sei.

Aus Wiesbaden

Von Prof. Otto Dorn

Anfang Februar

Auch unsre dieswinterliche Konzertsaison bot im wesentlichen das gleiche Bild wie in den vergangenen Kriegsjahren. Die Konzerte im „Kurhaus" sind oft genug ausverkauft, und das Publikum blieb angeregt und beifallsfreudig. Musikdirektor Carl Schuricht erfreut sich der allgemeinen Beliebtheit und Wertschätzung, und er verdient solche Sympathien wegen der Bedeutendheit seines musikalischen Talents und des jugendlichen Feuereifers, mit dem er seine Aufgabe erfaßt. Die Aufführungen ältrer anerkannter Werke — namentlich der Brahmsschen Sinfonien — unter seiner Direktion boten ebenso viel Wohlgelungenes wie die Vorführung moderner und neuer Kompositionen. Es waren da, neben R. Strauß und Mahler, auch manche minder bekannte Namen vertreten. Aufmerksamkeit weckte die „Sinfonie Nr. 4 für kleines Orchester (mit Klavier)" von W. von Baußnern. Der Komponist weiß mit diesem „Kleinen" Orchester große Wirkungen zu erzielen; die Instrumentation ist meisterwürdig; und seine Musik, ganz im modernsten Empfinden wurzelnd, bietet namentlich in den beiden Mittelsätzen manch Fantasievolles und Überraschendes, ohne freilich tiefre Saiten des Gemüts zu berühren. In feineren Konturen und zartrer Färbung sind die „Frühlingsbilder" von Ew. Strässer gehalten, die — besonders was die poesievolle „Frühlingsnacht" betrifft — lebhaft ansprachen. Pikante Kleinkunst gibt B. Sekles mit seiner Suite „Der Zwerg und die Infantin" — ein Titel übrigens, der ohne programmatische Erklärung völlig belanglos erscheinen mußte. Eingeweihte wissen, daß es sich um Bruchstücke eines Märchenballets handelt. Sehr günstigen Eindruck hinterließ eine Tondichtung „Einsamkeit" (nach Nietzsche) von W. Mauke: die entschiedene „Tristan"-Stimmung, die darin vorherrscht, gibt sich doch mit so viel Eigenlebendigkeit und in so warmer, selbständiger Beleuchtung, daß man sich gern davon gefangen nehmen läßt. Das wohlklingende Werk, welches die Kontraste — Freud' und Leid der Einsamkeit — kräftig hervorkehrt, verdient weitgehende Beachtung. Eine Sinfonie „Herbst" von E. Wernheuer, einem Mitglied unsres Kurorchesters, legt von dem lebhaft angeregten Talent des Komponisten erfreuliches Zeugnis ab; mustergültige Instrumentation auch hier. In älteren Bahnen bewegt sich E. Rudorffs Sinfonie Nr. 3 Hmoll, die in einem Adagio — quasi marcia funebre — und einem geistreich konzipierten Allegrettosatz besonders ansprach. Das Andenken an den kürzlich verstorbenen Berliner Tondichter wurde damit pietätvoll gefeiert. Einen großen Raum auf den Konzertprogrammen nehmen gegenwärtig die Orchesterlieder ein, welche die Gewandtheit von Dirigent und Dirigierten auf keine kleine Probe stellen: sie erweisen sich wohl meist viel zu stark instrumentiert, so daß ein vollkommener Ausgleich zwischen Solist und Orchester schwer zu erzielen ist. Interessante neuere Lieder dieser Art von Weingartner brachten John Forsell und Frau Plaschke-v. d. Osten; letztere ließ uns auch die Lieder aus der „Chinesischen Flöte" von W. Braunfels hören; während der Berliner Hofopernsänger Josef Schwarz, ein gottbegnadeter Bariton, Lieder von Liszt sang. Daß er gleich danach mit dem phrasenhaften Bajazzo-Prolog von Leoncavallo aufwartete und vom Publikum stürmisch gefeiert wurde, sei angemerkt. Geschah es doch zur selben Zeit, wo in Rom das Publikum — unter gröblichen Beschimpfungen auf Deutschland — den Dirigenten aus dem Konzertsaal jagte, weil eine Wagnersche Ouvertüre auf dem Programme stand! Jedes Publikum blamiert sich eben so gut es kann . . .

In den Konzerten der Hofkapelle brachte Prof. Mannstädt zur Erinnerung an den ehrenwerten Meister Bernhard Scholz dessen Ouvertüre zu „Morgiane" zur Aufführung: sie wurde ebenfalls pietätvoll begrüßt. Dvořáks Sinfonie „Aus der neuen Welt" wurde gern wieder gehört. Ältere klassische und romantische Werke kamen in fein-künstlerischer Abrundung zur Wiedergabe. Unter den Solisten waren es hier hauptsächlich Emil Sauer mit dem glänzend gespielten Lisztschen Esdur-Konzert, Vecsey mit Violinkonzerten von Bach und Beethoven, und die immer temperamentvoll gestaltende Berta Morena, die lebhafteres Interesse auslösten.

Der Cäcilien-Verein hatte eine Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" unter C. Schurichts Leitung veranstaltet, und eine zweite von Händels „Judas Maccabäus": beide recht wohlgelungen; die letztre Aufführung dirigierte Kapellmeister G. Kogel, der früherer längjährige Leiter des Vereins, dem damit Gelegenheit geboten war, sich vom hiesigen Publikum noch besonders zu verabschieden: es geschah unter reichen Ehrenbezeugungen für den verdienten Dirigenten.

In den Konzerten des „Vereins der Künstler und Kunstfreunde" kamen verschiedene auswärtige Streichquartettgenossenschaften zu Wort: sämtlich von vortrefflicher Durchbildung — seien sie nun aus Dresden, Berlin, München oder Stuttgart. Sehr gute Aufnahme fand mit Recht das

„Berliner Trio" Schnabel, Flesch, Becker; daneben F. Brodersen mit Liedern von Schubert, Schumann, Strauß und dem beachtenswerten Münchener Komponisten Trunck. Nicht vergessen sei die Geigerin W. Irene v. Brennerberg, die sich — im Verein mit Pianist Moeckel — in einem „Sonatenabend" als eine berufene und auserwählte Kammermusikspielerin bekundete. Das Künstlerpaar Nane und Ejnar Forchhammer erfreute uns mit einem „Nordischen Volksliederabend", Walter Kirchhoff und Eugen d'Albert — letztrer diesmal in fliegender Eile — gaben gut besuchte eigene Konzerte.

Noch ein Wort über unsre Oper. Sie brachte als Neuheit: „Die Schneider von Schönau" von J. Brandts-Buys. Die Musik muß unwillkürlich fesseln: das geschäftige doch nie aufdringliche Orchester ist voll Witz und Laune. Schade, daß man das nicht auch vom Libretto sagen kann; es ist aber im Gegenteil voll Albernheit und Unwahrscheinlichkeit. Kein Wunder daher, daß das Werk trotz der musikalischen Vorzüge schon wieder vom Spielplane verschwand. In „neuer Einrichtung" wurde Wagners „Tannhäuser" herausgebracht; wobei namentlich die Venusbergszene fantasievolle Belebung erfuhr. Verdis „Falstaff" und „Othello" mit dem trefflichen Bariton de Garmo als „Falstaff" und „Jago" — waren die weiteren hervorstechenden Taten unsrer Hofoper.

Im nahen Mainz hörte ich die neue Oper „Des Tribunals Gebot" von Edgar Istel. Der Autor versucht die „Conversationsoper" damit wieder zu Ehren zu bringen. Seine Partitur weist in der motivischen Arbeit des Dialogs wie in den melodisch durchgeführten Solo- und Ensemblenummern viel Ansprechendes und Gelungenes; nur zuweilen hätte seine Melodik noch vornehmerenZug vertragen. Das maßvoll behandelteOrchester und die liebevoll behandelten Gesangspartien machen die Oper besonders empfehlenswert. Sie stellt keine übertriebenen dekorativen Forderungen; nur verlangt das spitzfindige Libretto vier Solisten, welche — fast unausgesetzt einzeln oder vereint beschäftigt — ebensogut spielen wie singen und dabei deutlich deklamieren können. Sie waren in Mainz zur Stelle, und der Komponist durfte sich einer sehr beifälligen Aufnahme seiner Oper erfreuen.

Rundschau

Oper

Ende Februar

Barmen Der erste Spielmonat des neuen Jahres (1917) setzte die überaus rege Arbeit der vorweihnachtlichen Zeit im künstlerischen Geiste fort. An erfrischender Abwechselung fehlte es nicht. Das Wagnersche Kunstwerk war durch Lohengrin vertreten, die klassische Oper durch Beethovens Fidelio und Webers Oberon, die Spieloper durch Lortzings Zar und Zimmermann und Waffenschmied, die Märchenoper durch Humperdincks Hänsel und Gretel, die moderne Oper durch d'Alberts Tiefland, die Operette durch „Polenblut"; daneben fehlten auch die Ausländer nicht. Besonderen Fleiß hatte man auf Webers „Oberon" verwertet. An eine märchenhafte Ausstattung der Szenen war der fehlenden Mittel wegen nicht zu denken, Fantasie und Schaulust blieben daher nicht völlig befriedigt. Hingegen zeigten sich die musikalischen Leistungen auf erfreulicher Höhe. Während sich der rührige Spielleiter Franz Mannstaedt um die Stileinheit und -reinheit nicht ohne Erfolg bemühte, gebührt dem Kapellmeister Erich Orthmann für die musikalische Leitung Anerkennung. Unter den solistischen Darstellern zeichnete sich aus die Fatime der Liddy Philipp-Lockes, welche die Arie über „Arabien" wundervoll sang. Durch seine gewandte Darstellungskunst interessierte Robert Neukirch. Eine hervorragende Verkörperung ward dem Scherasmin durch Otto Saltzmann zuteil.

Der Besuch des Theaters ließ nichts zu wünschen übrig. Nicht nur die Sonntags-, auch die Alltagsvorstellungen sind trotz des sehr geräumigen Hauses oft ausverkauft, was in Friedenszeiten häufig nicht der Fall war. Ob die zahlreichen einfachen Leute, die man nicht selten auf besseren Plätzen sieht, aus Kunstinteresse oder aus anderen Gründen ins Theater gehen, wo man sie sonst nicht sah, bleibe an dieser Stelle unerörtert. H. Oehlerking

Berlin In Berlin wurde man durch eine kuriose „Verfügung" betroffen: um Licht und Heizung zu sparen, müssen alle Theater und Konzertsäle um zehn Uhr geschlossen werden. Nun beginnen dementsprechend die Aufführungen früher, und die Kassen haben den Schaden, die Besucher die Verärgerung, denn nicht alle können sich schon für sieben oder halbsieben Uhr für eine Opernvorstellung freimachen. Gespart wird aber anderseits nichts, weil ein Spiel von sieben bis zehn Uhr genau soviel Licht und Heizung braucht wie eins von acht bis elf Uhr. Das scheint man am Grünen Tische mal wieder übersehen zu haben. So begann nun auch Adams alter „Postillon von Lonjumeau" um sieben Uhr, wie sonst ein großes Wagnersches Werk. Die fleißige Deutsche Oper in Charlottenburg, die mindestens jeden Monat eine neue Aufführung herausbringt, hatte ihren Spielbestand durch ihn erweitert und mit dem unverwüstlichen Burschen einen starken Erfolg. Die Aufführung war aber auch glänzend, namentlich szenisch. Direktor Hartmann hatte das Werk neu eingerichtet und sich dabei nach der alten Originalgestalt zurückgewandt. Den Schluß des mittleren Aktes hatte er indessen durch eine angefügte Ballettszene verbreitert, für welche die unsern Klavierspielern geläufigen Stücke Rameaus die Musik bildeten. Sie fiel durch ihre ausgezeichnete Instrumentation auf, die sich derjenigen Adams ebenbürtig zeigte. Und das will etwas heißen, denn der alte Pariser Meister ist gerade in diesem Punkte eine exemplarische, klassische Größe. Wesentlich betroffen wurde der Dialog durch Hartmanns Arbeit. Im Vorworte zu dem neuen Textbuche erfährt man über die waltenden Grundsätze das Nähere. „(Es) ergaben sich aus der Zusammenarbeit (der beiden Verfasser) so manche Längen. Unsere deutschen Bühnen haben durch allerhand witzige Zutaten darüber hinweghelfen wollen; ich meinesteils stellte lieber den Urtext wieder her, brächte die vielen ‚beiseite' gesprochenen Sätze auf ein erträgliches Maß und machte das Ganze kürzer, lesbarer. Wendungen, die Friedrich M. Gredy (der Übersetzer) wohl aus damaligen Zensurrücksichten milderte, habe ich zuweilen wieder hergestellt, den Gesangstext geglättet, die in ihrer Art und für ihre Zeit vorzügliche Arbeit von M. G. Friedrich (Pseudonym des Übersetzers) aber erhalten." Ich für meinen Teil hätte auch das Peitschenknallen, das sogar noch im Orchesternachspiel des ersten Aktes sein Wesen trieb, ausgemerzt. Es gehört nicht zur Originalrolle und wurde erst durch den Tenoristen Wachtel, der den Postillon über 1200 mal sang und als früherer Droschkenkutscher Spezialist im Peitschenknallen war, damit verbunden. Der Reiz dieser Nuance geht verloren, wenn man an die moderne Theaterpeitsche mit ihren unfehlbaren Mechanismus denkt. Ein anderer berühmter Vertreter der Rolle — ich weiß nicht gleich wer — soll statt dessen Posthorn geblasen haben, was nun der wieder vorzüglich verstand. Zufällig konnte man im Deutschen Opernhause die Rolle mit dem Sohne eines berühmten Tenoristen besetzen, der gleich Wachtel Droschkenkutscher gewesen und ebenfalls ein gefeierter Postillon war: mit Bernhard Bötel. Er gab in der Rolle eine prächtige Figur ab und blieb ihr auch gesanglich nichts schuldig. Der Stern der Aufführung war aber doch Mizzi Fink in der weiblichen Hauptrolle. Die schien dieser vollendeten Gesangsvirtuosin und tüchtigen Schauspielerin besonders gut zu liegen. Den so ziemlich ganz Sprechrolle ge-

bliebenen Marquis gab Julius Liban, den Schmied Eduard Kandl Edith Fleischer und Richard Rübsam hatten die beiden kleinen Nebenrollen, stimmten aber wohl zum vortrefflich abgerundeten Ganzen. Im Ballette, das wesentlich auf dem Spitzentanze basierte, glänzten vor allem Grete Margot und Mary Zimmermann, welch letztere hier auch die verantwortliche Leiterin war. Es wirkte stark; ich ziehe freilich den alten Aktschluß vor. Chor und Orchester ließen unter Rudolf Krasselt kaum etwas zu wünschen übrig. So fand denn die Vorstellung auch bei der Kritik die gebührende Anerkennung. — Von der Königl. Oper ist heute nichts weiter zu melden, als daß sie ihren um diese Zeit traditionellen Wagnerzyklus gibt. Selbiger läuft als Sonderabonnement und umfaßt alle Werke von Rienzi bis Parsifal. Plätze zu einzelnen Vorstellungen sind da schwer zu haben.

Bruno Schrader

Wien Am 17. März wurde in der Volksoper mit überraschendem Erfolg Wagners „Siegfried" dem Spielplan neu gewonnen. Wohl die letzte künstlerische Tat Direktor R. Simons, dem es nicht mehr gegönnt war, wie er im Sinn hatte, auf der von ihm jahrelang so zielbewußt-ersprießlich geleiteten Bühne die ganze grandiose Nibelungen-Tetralogie einzubürgern. Aus der von Kapellmeister Stermich mit imponierender Sicherheit geleiteten, seit Wochen im voraus ausverkauften und vom Publikum mit Begeisterung aufgenommenen Vorstellung wäre im einzelnen besonders Frau Leflers „Brünnhilde", Herrn Wechards „Wanderer" und Herrn Bandlers „Alberich" zu rühmen. Herr Kubla muß als jugendfrisch-kraftvoller und sympathischer Siegfried in seine Riesenrolle künstlerisch noch mehr hineinreifen. Gesanglich befriedigend war Frl. Salingers „Erda", nur ihre Erscheinung schlecht szeniert. Sonst die dekorative Ausstattung und Regie durchaus entsprechend, nicht minder das Spiel des Orchesters. Zum Schluß zahllose Hervorufe des Direktors, des Kapellmeisters und des Spielleiters Herrn Mackowsky.

Prof. Th. H.

Noten am Rande

Luthers tonkünstlerische Bedeutung und sein Einfluß auf die musikalische Entwicklung in den sächsischen Ländern wurde in einem Vortragsabend der Dresdner Gesellschaft für Musikgeschichte von Prof. Dr. Rautenstrauch aus Borna behandelt. Der Dresdner Anzeiger berichtet darüber: Luthers Liebe zur Musik ist allgemein bekannt. Seine Stellung zum Katholizismus hinderte ihn nicht, die musikalischen Verdienste der Herzöge von Bayern offen anzuerkennen, wie aus dem Briefwechsel mit dem bayrischen Hofkapellmeister Ludwig Senfl hervorgeht. Eine gewisse Großzügigkeit in künstlerischen Fragen ist ihm überhaupt immer eigen gewesen. Er schätzte die Werte der katholischen Kirchenmusik und nahm mancherlei aus ihr mit herüber in seine neue Liturgie. Nicht einmal den lateinischen Gesang wollte er in dieser missen, wenn gute Schulchöre für seine Ausführung zur Verfügung standen. Er verdeutschte alte Hymnen, um ihre Melodien dem Volke zugänglich zu machen, dichtete Sequenzen um und griff sogar auf die Marienlieder zurück, die weiten Kreisen aus den geistlichen Schauspielen bekannt waren. So wurden aus Handwerksburschenliedern geistliche Gesänge, aus Liebesliedern Choralmelodien. Das musikalische Urteil des Reformators war jedenfalls im Kloster so weit entwickelt worden, daß er es wagen konnte, selbst als Tonsetzer tätig zu sein. Ob aber die Choralmelodien, die ihm früher, und teilweise bis in die Gegenwart herein, zugeschrieben worden sind, wirklich auf ihn zurückgehen, ist eine Frage, die sich zurzeit noch nicht entscheiden läßt, auch nicht für die Weise zu „Ein feste Burg". Besonders eingehend erörterte Rautenstrauch Luthers Bemühungen um die Hebung des Gemeindegesanges. Dieser tritt im Anfange noch in der Liturgie zurück. Die neu geschaffenen Lieder waren also zunächst durchaus nicht bestimmt, im Gottesdienste von der Gemeinde mitgesungen zu werden. Sie waren eine Gabe für das Volk, um außerhalb der Kirche die Gassenhauer zu verdrängen. Sogar die ersten lutherischen Gesangbücher wurden ganz in diesem Sinne geschaffen, und erst nachdem sich die Gemeinde außerhalb der Kirche mit ihnen vertraut gemacht hatte, erst nachdem die Lieder bis zu einem gewissen Grade Volksgut geworden waren, drangen sie in den Gottesdienst selbst ein. Einer tätigen Anteilnahme des Volkes an den liturgischen Gesängen stand aber der damals übliche Gebrauch des Tenors als melodietragender Stimme zunächst noch hindernd im Wege. Es bedurfte geraumer Zeit, bis es Gewohnheit wurde, dem Diskant die Führung zu überlassen, und gerade sächsische und thüringische Musiker haben nach dieser Richtung hin dem Fortschritte den Weg geebnet. Ausführlich verbreitete sich der Redner endlich über Wesen und Einrichtung der Kalandbrüderschaften und der sächsischen Kantoreigesellschaften. Damit berührte er einen Gegenstand, der mit seinem Thema zwar nur mittelbar im Zusammenhange stand, über den er aber als Forscher auf diesem Gebiete gleichfalls viel Anziehendes zu sagen wußte. Recht anschaulich wurde das Bild von der Art der Musikübung in der Lutherzeit durch eine Anzahl bezeichnender Tonsätze, um deren Wiedergabe sich in erster Linie der Kreuzchor unter Prof. Richter, dann aber auch die Damen Schulze, Neumann und die Prof. Mann und Robertson gemeinsam mit einigen Mitgliedern des Mozart-Vereins verdient machten.

L.

Kreuz und Quer

Bad Nauheim. Der Großherzog von Hessen verlieh dem bekannten Dirigenten Prof. Hans Winderstein, der jetzt wieder in Bad Nauheim tätig ist, den Titel Hofrat.

Cuxhaven. Ilse Fromm-Michaels ist in letzter Zeit als Pianistin (auch Kammermusikspielerin) und Komponistin vielfach erfolgreich aufgetreten. Wir verweisen unsere Leser auf die neuesten Besprechungen, die in der Beilage dieses Heftes enthalten sind.

Leipzig. Über unsern Leipziger Meistersänger Alfred Kase, der kürzlich in einer Aufführung von Robert Schumanns „Faustszenen" in Königsberg i. Pr. die Titelrolle sang, lesen wir in der Königsberger Hartungschen Zeitung: „Vor einem halben Jahrhundert war es der „Faust" Julius Stockhausens, der so allgemeine Bewunderung fand, daß er den Versuch zu Gesamtreproduktionen der Bruchstücke überall, wo er mitwirkte mächtig gefördert hat. In der Gegenwart steht wohl Alfred Kase, der Künstler, dessen großartige Gestaltung des Übermenschen wir am Sonntag kennen lernten, ohne Rivalen in der Lösung der schwierigen Aufgabe da. Daß unserer musikalischen Akademie das Glück zuteil wurde, eine so außerordentliche Kapazität für ihr Unternehmen zu gewinnen, verlieh diesem erst die unbedingte Berechtigung. Der in Mittel- und Süddeutschland, schon seit längerer Zeit hochangesehene Sänger war unserem entlegenen Norden leider bisher ganz ferngeblieben, durfte uns aber eigentlich nicht länger vorenthalten werden. Eine Stimme von so warmem Klang, so mächtig und so geschmeidig zugleich, so vornehm gebildet, so fähig der feinsten Nuancierung des Ausdrucks, und ein Künstler, der sich solches edlen Schatzes in würdigster Weise zu bedienen weiß, sie konnten sicher sein, nicht nur eine begeisterte Aufnahme zu finden, sondern zugleich das aus mehr als einem Grunde problematische Ganze oder Scheinganze der Faustszenen zu einer Wirkung emporzuheben, wie die jetzige Generation sie hier noch nicht gekannt hat; die deklamatorische Kunst des geistreichen Baritonisten, der selbstverständlich auch die kleinere, aber äußerst wichtige Rolle des Dr. Marianus übernahm, fand für das Erhabenste und Kraftvollste, wie für das Zarteste, Intimste der Schumannschen Intentionen gleich überzeugende Töne. Überirdisch klang die Huldigung des Heiligen an die Himmelskönigin; man spürte es wohl: dieser sublime Sang konnte nur der ‚höchsten, reinlichsten Zelle' entschweben."

☛ Wir machen unsere Leser auf die heutige Beilage mit Kritikenauszügen über die pianistischen Leistungen sowie musikalischen Kompositionen von Frau Ilse Fromm-Michaels, Cuxhaven besonders aufmerksam.

Neue Klavier-Albums

Im Verlage von Breitkopf & Härtel erschien vor kurzer Zeit ein neues Chopin-Album, als dessen verantwortlicher Herausgeber der bekannte Chopin-Spieler Ignaz Friedman zeichnet. Der starke, von dem großen Verlagshause mit dem von F. Schauer radierten Chopin-Medallion von Booy geschmückte und auch sonst in Stich und Druck gleich gut ausgestattete Band enthält 25 bekannte Stücke des Meisters in einer Auswahl, die ziemlich wahllos ist, da sie weder durch pädagogische noch durch sonst erkennbare künstlerische Rücksichten geleitet scheint. Die As dur-Ballade Op. 47, die Berceuse Op. 57, zwei Etüden in As dur und Cis moll, das Fantasie-Impromptu in Cis moll, einige Mazurken, Nocturnes und Walzer, zwei Polonaisen, zwei Préludes, das Scherzo Op. 20 in H moll und der Trauermarsch aus der Sonate Op. 35 bilden den Inhalt. Wer sich nun der wundervollen Wiedergabe Chopinscher Werke durch Friedman erinnernd zu diesem Bande greift, wird leider feststellen müssen, daß die Revision durch Friedman höchst ungleichmäßig ist. Während einige der aufgenommenen Werke, so z. B. die As dur-Ballade, reiche Hinweise für eine schöne und stilgetreue Wiedergabe enthalten, sind andere Werke, zumeist solche kleinerer Form und technisch leichtere Stücke, beinahe vernachlässigt. Am schlimmsten kommt darunter der Walzer Op. 34 in A moll weg, dem selbst an den wichtigsten Stellen Tonstärke- und Zeitmaßbezeichnungen fehlen. Um diese Behauptung nur durch ein Beispiel zu erhärten, sei darauf hingewiesen, daß in dem genannten Walzer beim Abschluß des ersten Teiles, Takt 35, ein pp steht, dem während des gangen folgenden bis zum A dur-Zwischensatz reichenden zweiten Teile, Takt 36 bis 52, kein anderes Vortragszeichen folgt; dem zufolge müßte dieser ganze Teil im steten pp gespielt werden! Aber auch in vielen anderen Nummern fehlen Vortragsbezeichnungen, so z. B. in der Etüde Op. 25 Nr. 7 Cis moll. Höchst befremdend wirkt ferner die Notierung des Doppelschlages in dem Des dur-Mittelsatz der Polonaise Op. 26 Nr. 1, durch die die kantilene Oberstimme gänzlich verändert wird. Es erübrigt sich, noch weitere Einzelheiten anzuführen, denn die aufgeführten genügen, um das eingehends ausgesprochene Urteil zu rechtfertigen. Ist nun die Friedmansche Chopin-Ausgabe eine mehr oder minder große Enttäuschung, so muß das, im gleichen Verlage vor längerer Zeit, von Xaver Scharwenka herausgegebene, sehr gut ausgestattete Sonatinenalbum als schwerer Mißgriff bezeichnet werden. „Zum Gebrauche beim Unterricht zusammengestellt und bezeichnet“ steht auf dem Titelblatt und doch läßt es jede pädagogische Erfahrung vermissen, so daß es zu dem angegebenen Zwecke völlig unbrauchbar erscheint. Es beginnt mit M. Clementis leichtester Sonatine, mit der ja beinahe jede solche Zusammenstellung anfangen muß, bringt als dritte Nummer die schon viel zu schwere Sonatine von Kuhlau Op. 20 Nr. 1. Nr. 5 enthält desselben Autors G dur-Sonatine Op. 55 Nr. 2, dessen Rondo-Schlußsatz an dieser Stelle viel zu schwierig ist. In derselben unpädagogischen Anordnung geht es weiter: als Nr. 9 das Präludium C dur aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, als Nr. 12 die, an dieser Stelle wieder viel zu leichte Sonatine von Diabelli Op. 168 Nr. 2, als Nr. 19 die kleine, für den Anfänger nicht leichte C dur-Sonate Mozarts, als folgende Nummer, auf Seite 58 das bekannte Rondo Alla turca aus der A dur-Sonate desselben Meisters, ein Stück also, dessen nur halbwegs richtige Ausführung auf dieser Stufe der Ausbildung ein Ding der Unmöglichkeit ist. Wenn ich nun noch anführe, daß Nr. 23 Haydns bekannte C dur-Sonate bildet, dem als Nr. 24 Schuberts entzückendes, aber an dieser Stelle musikalisch wie technisch viel zu schwieriges Scherzo in B dur folgt und die letzten vier Nummern (25—28) Beethovens kleine Sonaten Op. 49 Nr. 1 u. 2, die C dur-Bagatelle aus Op. 33 und die Sonate alla tedesca Op. 79 den Schluß bilden, so ist es jedem Lehrer von musikpädagogischer Erfahrung klar, daß kein Schüler — es sei denn ein ausnahmsweise großes Talent — diesen Stücken auch nur einigermaßen gerecht werden kann, und so könnte man dem sonst so ausgezeichneten Verlage nur wünschen, in Zukunft bei solchen Ausgaben weniger auf bekannte Namen als auf die praktische Erfahrung der Herausgeber zu achten.

A. v. Sponer

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 14

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. April 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Schuberts Wanderer

Von **Dr. Konrad Huschke**

Als der liebenswürdige Romantiker Georg Philipp Schmidt um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in seine Heimatstadt Lübeck als junger Arzt an der dortigen Nervenheilanstalt seinen psychiatrischen Problemen nachsann und zugleich im Nebenamte seine einfachen, innigen Lieder bald frohgemut, bald in ernster Stimmung in die Welt hinaustönen ließ, wird in ihm wohl so manches Mal ein Klingen und Singen gewesen sein, wie wenn um diese Lieder ein Strom froher und dann wieder schwermutsvoller Melodien rauschte, und mit der Andacht des Dichters wird er still diesen Melodien gelauscht haben. Leuchtet doch aus den schlichten poetischen Gedanken des Lübecker Dichters oft ein Funke echter, ungekünstelter Musik, der jeden Freund musikalischen Klanges unwiderstehlich anzieht, und sind doch deshalb viele seiner Weisen lange volkstümlich gewesen, unsere Altvordern haben sie gesungen, und auch manchen von uns sind sie noch in der Erinnerung, so z. B. sonnig, leicht und lustig dahinrieselnd „des Zitherbuben Morgenlied“:

„Fröhlich und wohlgemut
Wandert das junge Blut
Über den Rhein und Belt
Auf und ab durch die Welt.

Husch, husch mit leichtem Sinn
Über die Fläche hin
Schaffe sich Unverstand
Sorgen um gold'nen Tand!

Griesgram sieht alles grau,
Freude malt grün und blau,
Rings, wo der Himmel taut,
Frohsinn sein Nest'chen baut.

Überall Sonnenschein,
Quellen und Blümelein,
Lauben und Baumesdach,
Vogelsang, Rieselbach.

Überall Meer und Land,
Frische Luft, Freundeshand,
Ehrlich und leichtes Blut,
Mägdlein, ich bin dir gut!“

oder das prächtige vaterländische Gedicht:

„Von allen Ländern in der Welt
Das deutsche mir am besten gefällt,
Es träuft von Gottes Segen;
Es hat nicht Gold, nicht Edelstein,
Doch Männer hat es, Korn und Wein
Und Mädchen allerwegen“.

Aber wenn wir jetzt Schmidts von Lübeck gedenken, schwebt uns doch in erster Linie der uns allen vertraute, tiefernste Gesang des „Wanderers“ vor:

„Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer“,

und mächtig klingt in uns die verzweiflungsvoll zum fortissimo gesteigerte Wiederholung:

„Es braust das Meer!“

daran anschließend der im trüben Kontrast müder Resignation das bittere Selbstbekenntnis des Wanderers:

„Ich wandre still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?“

Lebend hallt es in pianissimo nach:

„immer: wo?“

Und nun folgt schmerzlich klagend die herrliche, unvergeßliche Melodie:

„Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall“,

jene Melodie, die wir im Adagio einer uns ebenso vertrauten, machtvollen Klavierphantasie, der „Wanderer“-Phantasie, wiederfinden. Dann aber erklingen in gesteigertem Tempo aufwärts und weiter aufwärts Töne herzzerreißender Sehnsucht:

„Wo bist du, wo bist du, mein geliebtes Land:
Gesucht, geahnt und nie gekannt:
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn,
Wo meine Träume wandeln gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du?“

Doch wie aus weiter Ferne geisterhaft kommt die Antwort: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!“

und gebrochen geht die Weise zu Ende. Nur das kurze, versöhnende Nachspiel mildert ein wenig die tieftraurige Stimmung.

Es war ein junger, noch nicht zwanzigjähriger Wiener Meister, der diese Töne schuf, die uns, von berufener Seite vorgetragen, so gewaltig erschüttern und doch wieder so glücklich machen, weil wir den Geist schöpferischer Inspiration, der den Genius des jungen Meisters entzündete, im Nachfühlen empfinden. Wir kennen ihn alle, den Beethoven des Liedes, den runden behaglichen „Schwammerl", der aus seinen braunen, freundlichen, leise von Schwermut getrübten Augen unter dem braunen Lockenhaar so unendlich gütig in die Welt blickte, treuherzig und neidlos gegen anderer Glück, voller Frohsinn und doch wieder vom Dämon der Melancholie beschattet, ja im Grunde um vieles ernster und tiefsinniger, als er sich gab, und es gibt Stunden, wo wir ihn und seine Kunst wohl noch mehr lieben als die erhaben große des gewaltigen Kämpfers und Helden, der sein Abgott war und an dessen Titanengröße er in so manchen seiner Werke unmittelbar heranreicht. Franz Schubert an Ludwig von Beethoven.

Im Jahre 1808 war das Gedicht Schmidts von Lübeck zum ersten Male, und zwar in W. G. Beckers „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen" gedruckt worden unter dem Titel „Des Fremdlings Abendlied" und unter Beifügung des Vermerks: „Mit Musik von Zelter". Also der biedere Maurermeister und Liederkomponist Zelter, der sich später das zweifelhafte Verdienst erwarb, bei seinem Freunde Goethe für die beiden größten Geister der damaligen musikalischen Welt zum Verhängnis zu werden, hatte seine freundliche Kunst damals schon diesem Stück echter Poesie zugewandt, und seine Komposition wird sich gewiß des ungetrübten Beifalls seiner zahlreichen Berliner und sonstigen Anhängerschaft erfreut haben. Das junge Genie, das seiner Liederkunst später den Todesstoß versetzen sollte, spielte zu jener Zeit noch am Himmelpfortgrunde der Wiener Vorstadt Lichtental im Haus und um das Haus Zum roten Krebsen seine Kinderspiele und genoß, nichts ahnend von den trüben Stunden seines späteren Erdenwallens, in froher Jugendlust seine Tage. Aber bereits wenige Jahre später, an dem denkwürdigen 19. Oktober 1814, als es, nach Zeiten gewaltigen Aufstiegs trotz der beengenden Nöte des Konvikts, das erste moderne Kunstlied, das „Gretchen am Spinnrade", schuf, begann am Zelterschen Liederhimmel die Abenddämmerung, und nun folgte bald Schlag auf Schlag. 1815 wurden 144 Lieder geschaffen, darunter das unverwelkliche Heidenröslein, Rastlose Liebe, der Nachtgesang, Wonne der Wehmut und als gewaltigstes der Erlkönig, 1816 105 Lieder, der Wonnemonat ein Höltymonat, der Juni beginnend mit Klopstocks machtvollem Halleluja und Schlachtgesang, der September Goethe gewidmet mit den Liedern des Harfners, An Schwager Kronos, dem König in Thule, der Oktober aber endlich der Monat, in dem der Wanderer entstand, das Lied, das mehr noch wie der Erlkönig Schuberts Ruhm in die weite Welt trug.

Den Text fand der Meister in der Sammlung „Dichtungen für Kunstredner", herausgegeben von Deinhardstein (1815). Es war ja das Schicksal der Schmidtschen wie so vieler anderer Gedichte der damaligen Zeit, daß sie in Taschenbüchern und dergleichen zerstreut erschienen und erst spät zur Zusammenfassung kamen, bei Schmidt zum ersten Male im Jahre 1821, als er, der einst vor der Medizin die Rechte studiert hatte, bereits als 55jähriger Bankkontor-Direktor in Altona saß. In der Deinhardsteinschen Sammlung hieß das Gedicht „Der Unglückliche" und wies starke Abweigungen vom Original auf. Als Dichter wurde „Werner" genannt, und Schubert, der seinen Liedern auch sonst öfters den Namen des Dichters als Überschrift gab, betitelte es „Werner". Also der Fremdling war aus einem Unglücklichen zum Werner geworden, und Wanderer wurde schließlich in der musikalischen Welt sein berühmter Name. Ein vorhandenes Manuskript, seinerzeit im Besitz von Johannes Brahms, zeigt rechts oben das Datum „Oct. 1816 Frz. Schubert". Flüchtige Schrift und mehrfache Änderungen deuten darauf hin, daß es die erste Niederschrift des Komponisten war.

Bedauerlich ist, daß Schubert nicht die erweiterte Fassung des Liedes kennen lernte, die 1821 in der ersten Ausgabe der Lieder Schmidts von Lübeck erschien. Er hätte vielleicht, obwohl es kaum möglich erscheint, noch eine ergreifendere Tondichtung zu ihr gefunden. Ich möchte mir nicht versagen, diese erweiterte Fassung zum Abdruck zu bringen, sie ist fast durchgehends von seltener poetischer Schönheit und Reinheit.

„Des Fremdlings Abendlied.

Ich komme vom Gebirge her,
Die Dämm'rung liegt auf Wald und Meer.
Ich schaue nach dem Abendstern,
Die Heimat ist so fern, so fern.

Es spannt die Nacht ihr blaues Zelt
Hoch über Gottes weite Welt,
Die Welt so voll und ich allein,
Die Welt so groß und ich so klein.

Sie wohnen unten Haus bei Haus
Und gehen friedlich ein und aus;
Doch ach, des Fremdlings Wanderstab
Geht landhinauf und landhinab.

Es scheint in manches liebe Tal
Der Morgen- und der Abendstrahl,
Ich wandle still und wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?

Die Sonne dünkt mich matt und kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, tauber Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein gelobtes Land,
Gesucht, geahnt und nie gekannt?
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn?

Wo meine Träume wandeln gehn.
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht
Und alles hat, was mir gebricht?

Ich übersinne Zeit und Raum
Und frage leise Blum' und Baum;
Es bringt die Luft den Hauch zurück:
„Da, wo du nicht bist, ist das Glück."

Wie Schubert seinen Wanderer schuf, darüber ist im Gegensatz zum Erlkönig leider nichts berichtet. Aber auch bei ihm wird er glühend und voll tiefer innerer Erregung wie im Traume und mit ganz eigen glänzenden Augen die Schöpfung empfangen und niedergeschrieben haben.

Ist sie auch nicht von der fortreißenden Gewalt und Größe des Erlkönigs, so ist die Melodik doch eine so hinreißende und eindringliche und zeigt bei Mangel jeder Trivialität so viel Volkstümliches, daß man dadurch über eine gewisse, nicht wegzuleugnende formale Schwäche der Komposition ganz unmerklich hinweggleitet. Es ist dies die Teilung in mehrere Abschnitte, die der Komponist wohl in dem Gedanken, das Dichterwort möglichst charakteristisch zu vertonen, nicht umgehen konnte. Aber wie wundervoll ergreifend findet das rastlose Streben der Menschen nach Glück, das nie gestillt wird, in diesem vielleicht inbrünstigsten der Schubertschen Lieder seinen Ausdruck. Sein eigenes bei allem Schöpferglück und aller Freundschaft edler Menschen doch oft bitter hartes Geschick, „des Lebens Martergang", wie er selbst es genannt hat, mag ihm beim Schaffen dieses Liedes vor seinem geistigen Auge gestanden haben.

Vier Jahre vergingen, ehe die musikalische Welt von dem Wanderer Kunde erhielt. In einer Abendunterhaltung des Dichters Heinrich von Collin, eines Verwandten von Schuberts Intimus Spaun, wurde er im Jahre 1820 in Gegenwart vieler Kunstfreunde vom alten Vogl, dem Meistersänger der Schubertschen Lieder, zum ersten Male gesungen und von Schubert selbst begleitet und erregte den größten Enthusiasmus. Die liebenswürdige und geistvolle, für Schuberts Musik sehr eingenommene Schriftstellerin Karoline Pichler sagte nach Anselm Hüttenbrenners Bericht dem Komponisten viel Verbindliches und Schmeichelhaftes, zu dessen geringer Freude, denn jedes Lob von Dritten, deren musikalische Qualitäten er nicht kannte, störte und beunruhigte ihn. Man denke an die Erfahrung des prachtvoll frischen und ehrlichen Dichters Hoffmann von Fallersleben, der sich freute, ihn endlich nach langem Suchen gefunden zu haben, um ihm sagen zu können, wieviel glückliche Stunden er ihm verdanke, und den er nach einigen verlegenen Worten einfach stehen ließ. Damals in der Collinschen Abendunterhaltung wird wohl das ärgerlich-drollige Wort des an sich gewiß nicht zu den Misogynen gehörenden Meisters gefallen sein, über das uns ebenfalls Anselm Hüttenbrenner berichtet hat: „Du, diese Frauenzimmer sind mir zuwider mit ihren Artigkeiten. Sie verstehen von der Musik nichts, und was sie mir da sagen, geht ihnen nicht von Herzen. Geh', Anselm, und bring' mir heimlich ein Glas'l Wein".

Der 29. Mai 1821 brachte die Ankündigung der ersten Druckausgabe. Das Heft, in dem der Wanderer — an verschiedenen Stellen von dem uns vorliegenden (ersten) Manuskript abweichend — erschien, war Op. 4 der bei Cappi und Diabelli erscheinenden Schubert-Lieder. Als Op. 1 war der Erlkönig herausgekommen, in Op. 2 Gretchen am Spinnrade und in Op. 3 Schäfers Klagelied, Jägers Abendlied, das Heidenröslein und die Meeresstille enthalten. Das 4. Heft enthielt neben dem Wanderer das Morgenlied von Zacharias Werner und Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist"). Gewidmet war es dem Dichter und Schubert-Verehrer Ladislaus Pyrker von Felsö-Eör, Patriarchen von Venedig. Es war eine Zeit schönster Hoffnungen für den vom Schicksal schwer niedergedrückten Komponisten. Ignatz Sonnleithner, der weitblickende und geschäftsgewandte Jurist, hatte nebst Grillparzer und anderen Schubert-Freunden, um des Meisters finanzielle Grundlage zu haben, die Druckkosten für die ersten Liederhefte vorgestreckt, und Diabelli hatte sich entschlossen, die Lieder in Kommission zu nehmen. Die Einnahmen waren gut und stiegen immer höher. Da, etwa zwei Jahre nach dem Erscheinen des Wanderers, ließ sich Schubert von dem als Ausbeuter geschäftsuntüchtiger Talente berüchtigten geriebenen Geschäftsmann Diabelli in seiner Weltfremdheit und Sorglosigkeit verleiten, ihm die Platten und Eigentumsrechte an den bis dahin erschienenen 18 Liederheften für 800 Gulden zu verkaufen. Der Wanderer allein brachte dann der Diabellischen Firma innerhalb noch nicht 40 Jahren 27 000 Gulden Einnahme. Schon in der Zeit, als Nikolaus Lenau ihn auf seinem wundervollen Guarnerius den schwäbischen Freunden Kerner, Schwab und Uhland zum ersten Male in schwärmerischer Versunkenheit vorspielte und schmerzlich bedauerte, daß Schubert keines seiner Lieder komponiert habe, und als die hohe Kunst der Unger und anderer Gesangssterne mit ihm die Menschen entzückte — das war noch kein Dezennium nach dem unseligen Triumph Diabellis — sang man ihn weit und breit in deutschen Landen, und bald drang auch er hinaus über die deutschen Grenzen und trug den Ruhm seines Schöpfers in alle Welt. Der aber hatte noch im Jahr vor seinem Tode in bitterem Schmerze bekennen müssen, daß er im Alter gezwungen sein werde wie Goethes Harfner an die Türen zu schleichen und um Brot zu betteln. Ein solches Alter hatte ihm das Schicksal erspart. Noch nicht 32 Jahre alt, war er am 19. November 1828 gestorben. Der ihn vielleicht am besten verstand, der sinnige Träumer Schwind, hat ihm in seinem Briefe an Franz von Schober ergreifende Worte gewidmet, die in ihrer Schönheit alles sagen: „Du weißt, wie ich ihn liebte, du kannst dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teuere und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne, unvergeßliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn' ich's ihm, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat. Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein, und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun entschwunden ist". Wir Heutigen aber, denen sich der ewig junge Quell seiner Lieder voll erschlossen hat, wollen in den Tagen, wo er vor hundert Jahren[1]) eines seiner schönsten, am tiefsten empfundenen und zugleich volkstümlichsten Lieder schuf, des großen Meisters und edlen Menschen mit besonderer Liebe und Dankbarkeit gedenken.

[1]) Dieser Aufsatz ist für den Gedenkmonat (Oktober 1916) geschrieben.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte März

Die letzthin besagten Aktschlüsse mehren sich schnell. So fand das letzte Sinfoniekonzert der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Professor Wendel begann es mit einer Neuheit: Die Temperamente, vier sinfonische Sätze für großes Orchester Op. 25 von Bernhard Sekles. Anregendes und Langweiliges, Lichtes und Schwülstiges wechselt hier; auch der Orchestersatz war bald witzig, bald fade, der Erfolg nicht groß. Danach spielte der tüchtige Geiger Georg Kulenkampff-Post Bruchs fünfsätzige Schottische Fantasie Op. 46, welches schöne Werk einmal ganz zu hören angenehm war. Ferner schloß Hermann Henze seine Neuheitenkonzerte ab. Das letzte begann mit einer sinfonischen Dichtung Anhelli v. Rozycki, einem früheren Schüler Humperdincks. Schöne, wirklich von innen heraus geborene Musik in schönem Orchestergewande. Sie trat in „neuer Fassung" vor uns. Das zugrunde liegende Programm ist eine ganze Seite aus einem Romane oder dergl. Es schädigt das Stück und lenkt den Hörer nur von dessen unmittelbarer Wirkung ab. Außer dem Komponisten dürfte kaum jemand das aus seiner talentvollen Musik heraushören, was jene krankhafte Dichtung dahinlallt. Eine Tanzfantasie von Julius Weißmann wirkte nach diesem Anhelli gleich in der ersten ihrer kurzen Nummern banal. Auch roh in der Orchesterfarbe. Das ging denn meistens so weiter. Die Schlußnummer entschädigte aber wieder: Hermann Grädeners ebenso gehaltvolle wie formentüchtige zweite Sinfonie in C moll. Sie zeichnet sich durch ein abseits der Heerstraße stehendes Scherzoallegro aus. Das Kolorit bleibt auch in dem reichlich verwendeten Metall schön und wohllautend, obwohl das anhaltende Blechgeblase schließlich ermüdet. Eine weitere seltene Sinfonie hörte ich bei einer Hochschulgedenkfeier für Ernst Rudorff: dessen dritte in H moll Op. 50. Auch hier an Scherzostelle ein Satz, der von der Schablone abweicht. Diese ist auch im lockeren Finale aufgegeben. Hätte es Bruckner geschrieben, so würde man es „aphoristisch, kaleidoskopisch" gescholten haben. So aber las man's anders. Das aus allen möglichen männlichen und weiblichen Bestandteilen zusammengekittete Orchesterkonglomerat war gut.

Felix v. Weingartners vorletztes Konzert gipfelte in Beethovens B dur-Sinfonie. Eine kongeniale Nachdichtung! Selten wird das Finale so in übersprudelnden Humor getaucht sein wie hier. Das Philharmonische Orchester war aber auch allem gewachsen, und der Fagottist gab seine berüchtigte Stelle in schnellstem Tempo federleicht. M. v. Schillings leitete ebenfalls ein Sinfoniekonzert. Er begann es mit einer abgeklärten, stilvollen Aufführung von Mozarts Es dur-Sinfonie und ließ von sich selber das Erntefest aus der Oper „Moloch" spielen, ein bombastisches Spektakelstück. Dazwischen glänzte die wundervolle Gesangskunst Hermine Bosettis, weniger zwar im sogenannten Orchesterliede als in dramatischen Koloraturarien von Mozart und Donizetti. Namentlich die Flötenarie aus Lucia entzückte. Diese Wohlklangsmusik ist doch noch nicht veraltet.

Aus den regulären Sinfoniekonzerten der Philharmoniker ragte eines hervor, in dem uns Waldemar Lütschy das erste Klavierkonzert von Brahms in einer lichtklaren, echt klavierschönen Nachschöpfung enträtselte. Der ausgezeichnete Künstler hatte dann noch mit seinem eigenen, zweiten und letzten Beethoven-Abend den schönsten Erfolg. Auch Conrad Ansorge gab sein drittes Konzert als Beethoven-Abend; der Saal war aber schon eine Woche vorher so gänzlich ausverkauft, daß ich auf den Besuch verzichten mußte. Denn auf dem Präsentierteller des Podiums, der hiesigen ultima ratio in solchen Fällen, zu sitzen, ist nun einmal nicht nach jedermanns Geschmack. In die Reihe der großen Pianisten ist nun auch Edwin Fischer eingetreten. Sein zweiter Klavierabend zeigte das. Das Programm war im Lapidarstile: erst Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, dann drei Sonaten von Beethoven, Schumann und Chopin. Auch aus Wilhelm Kempff kann noch Großes werden. Man sah es an seinem Vortrage von Beethovens Klaviersinfonie Op. 106, wo der junge Künstler selbst in der verschrienen Schlußfuge sicher durch alle Fährnisse steuerte. Gut war ferner Clara Kuske, die an ihrem Klavierabende das selten gewahrte Erotikon von A. Jensen (Op. 44) hören ließ. Ella Jonas-Stockhausen und Else Leichtentritt spielten vierhändig (auf zwei Klavieren), Paul Wittgenstein aber einhändig. Der Bedauernswerte hat in der Schlacht den rechten Arm verloren und sitzt nun als ein zweiter Graf Zichy am Flügel. Bach, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin und selbst Liszt hat er sich „für die linke Hand allein" mit Geschick und Energie eingestellt und damit entschieden Erfolg gehabt.

In der Kammermusik betrafen die besagten Aktschlüsse zunächst die letzten Klaviertrioabende der Herren Meyer-Mahr, Dessau und Grünfeld sowie der Damen Jonas-Stockhausen, v. Voigtländer und Hegyesi. Erstere spielten nur Brahms, letztere Beethoven, Korngold und Brahms, wobei sich das Korngoldsche Op. 1 zwischen den beiden andern Werken ausnahm wie eine Maus zwischen zwei Löwen. Es wurde hier bereits vor Jahren unter gewaltigem Reklamegeschrei an den Mann gebracht oder vielmehr an die, die nicht alle werden. Den genannten Triodamen hätte ich etwas mehr künstlerische Urteilskraft zugetraut — oder sollten sie vielleicht demnächst in Wien auftreten wollen? Dann hätte man ja des Rätsels Lösung.

Ferner schlossen die Streichquartette der Herren Klingler I u. II, Heber und Baldner und der Damen v. Möllendorff-Elgers, Hamann und Winkler. Bei Klingler hörte man nach einem Quartette von Haydn Mozarts ebenso seltenes wie langes (sechssätziges) Streichtriodivertimento in Es dur und dann Beethovens A moll-Quartett. Letzteres war die Glanzleistung, obwohl das Adagio (der lydische Genesungsgesang) etwas gar zu breit gezogen wurde. Die genannten Damen spielten drei Quartette von Brahms, Haydn und Beethoven, wobei das schwierige von Brahms am besten geriet. Sehr schön fiel aber auch das Adagio von Haydn (Op. 76 Nr. 4, B dur) und das von Beethoven (Harfenquartett) aus. Im ganzen sind die Leistungen dieses Damenquartettes so, daß sie auch auswärts vor fremder Kritik in Ehren bestehen können. Ein Sonatenabend, zu dem sich die Pianistin Gisela Springer und der Geiger Alfred Wittenberg zusammengetan hatten, interessierte besonders in seiner ersten Nummer (Schumanns D moll-Sonate), ein „Abend alter Meister", den die Sopranistin Margarethe Bergh-Steingräber und die Klaviercembalistin Alice Ehlers unter Mitwirkung mehrerer anderer Instrumentisten gaben, in allen seinen Stücken. S. Bach, Caccini, Pachelbel, Händel, Dom. Scarlatti, Mozart und Haydn waren hier die Komponistennamen. Es war reizvoll, z. B. ein Cembalokonzert von Bach auf einem schön bemalten, alten Instumente der Steingräberschen Sammlung und begleitet von einem richtig besetzten, kleinen Kammerorchester zu hören, und nicht minder, eine Haydnsche Violinsonate, deren Prinzipalstimme Louis v. Laar ausführte, im Klange solch einer alten Surrkommode kennen zu lernen, aber auf die Länge wird dieses Geklimper denn doch unerträglich. Grade so wie entgegengesetzt das fürchterliche Gedröhn modernster Tastenakrobaten auf ihren gewaltigen Donnerkasten. Zu Hause geübt, hatte die alte Art wenigstens den Vorzug, daß sie keinen Nachbar störte. Aber trotzdem wiederhole ich: es wäre töricht, aus Liebe zur alten Postkutsche nicht mit dem D-Zuge reisen zu wollen.

Ins Chorkonzert großen Stiles trat der neue Scheinpflugsche Chor, der naturgemäß mit dem Blüthnerorchester verbunden ist. Er leitete sein erstes Konzert mit dem dritten Brandenburgischen Konzerte von Bach ein, ließ des Altmeisters achte Kirchenkantate (16. Sonntag nach Trinitatis) folgen, um dann

nach Sologesängen Bernhard Bötels mit einer Neuheit, „Lied der Armen“ von R. Arnheim, zu schließen. Letztere leidet an dem Grundfehler, daß hier ein einfaches, dreistrophiges Proletarierlied, das naturgemäß im Volkstone gehalten sein sollte, zu einer Kantate für Chor, Soli und Orchester ausgerenkt ist. Daran wird es scheitern und untergehen. Wie S. Bach in diesem Konzerte den besten Teil bildete, so beherrschte er das fünfte der Ebelschen Militärmusikabteilung ganz. Hier wurden mit Hilfe der Singakademie und der nötigen Gesangssolisten zwei Kirchenkantaten und eine weltliche aufgeführt. Dazwischen gab man das seltenere erste Brandenburgische Konzert (mit konzertierender Violine) und das Violinkonzert in Esdur. Dabei konnten wir die holländische Geigerin Jeanne Vogelsang wieder hören, die in Berlin noch von früheren Wintern her in bestem Andenken steht. Ihr künstlerischer Wahlspruch scheint das alte Leipziger „Res severa verum gaudium“ zu sein, das ja auch die Joachimsche Schule, in der sie groß wurde, durchdrang. So ist diese hervorragende Geigerin die Hauptvertreterin für die Violinliteratur eines Bach, Stamitz, Abaco usw. geworden, worüber sie jedoch von den neueren klassischen Größen nicht abfiel. Ihr strenger, objektiver Vortrag kommt dieser Richtung ebenso entgegen wie ihr energischer Strich und ihr großer Ton, der lebhaft an den Wilhelmjschen erinnert, aber keineswegs im Piano der weicheren Reize entbehrt. Alles in allem gerechnet, ist die Künstlerin eine nicht alltägliche Erscheinung. Ihr Vortrag des Bachschen Edur-Konzertes wurde leider durch die Orgel gedrückt, die man immer wieder an Stelle des Klavieres zur Besetzung der Continuostimme heranzieht. Dieser Mißstand machte sich in noch höherem Maße bei dem Vortrage des genannten Werkes bemerkbar, mit dem Geza v. Kresz sein Konzert einleitete. Dieser junge, sehr bemerkenswerte Geiger ließ dann die beiden Konzerte von Brahms und Tschaikowsky folgen. Tags darauf hörte man letzteres abermals als Schlußnummer, nämlich des Konzertes, das die preisgekrönte Geigerin Steffi Koschate ebenfalls im Blüthnersaale mit dem BO. gab. Das war aber denn doch ein großer Unterschied. Während man in Geza v. Kresz in erster Linie den Techniker bewunderte, der die schwierige Kadenz im ersten Satze in höchster Vollendung und Leichtigkeit hinwarf, fesselte Steffi Koschate mit ihrem kleinen, zierlichen Tone besonders als Sängerin in der Canzonetta. Diese junge Künstlerin erinnert etwas an Sarasate.

An Liederabenden war wieder viel da. Knote, Bronsgeest und andere Operngrößen gaben welche; der von Annemarie Cranz fiel vorteilhaft durch Lieder von Felix Mendelssohn, der von Helene Glinz durch welche von Adolf Jensen auf usw. Zwei ragten aber aus der langen Reihe als besondere Ereignisse hervor: der, den Friedrich Brodersen mit Rich. Strauß, und der, den Lucille v. Weingartner mit ihrem Gatten gab. Brodersen sang nur Straußische Lieder, und zwar mit einer Meisterschaft, die völlig vergessen ließ, daß er zunächst Opernkünstler ist. Die Wirkung seiner schön ausgeglichenen Stimme und seiner vollendeten Tonbildung wird durch eine Musteraussprache erhöht, die wenig ihresgleichen hat. Strauß selber spielte wieder wundervoll. Da er nicht „Konzertpianist“ ist, traf sein Anschlag in jedem Tone die vollendete Klavierschönheit, aber nicht die äußerliche, sondern die von wahrer Seele durchströmte. Von den vorgetragenen Stücken waren wohl alle seltener gehört, manche geradezu klassische Vertreter echter, d. h. positiver Musik. So z. B. „Morgen“ (Makay), „In goldener Fülle“ (Remer), „Auf ein Kind“ (Uhland) und „Rückleben“ (derselbe). Andere gleichen freilich musikdramatischen Studien modernster Observanz. Im ganzen gewann man wieder die Einsicht, daß dieser Strauß doch von Haus aus ein großer und wirklicher Tondichter ist. Trotz Heldenlebens und Domestica, Salome und Elektra. Frau v. Weingartner nun sang Lieder verschiedener Komponisten, hatte aber den besten Erfolg mit denen ihres Gatten. Hier war sie auch die echte, stilgerechte Liedersängerin. Andernorts, wie z. B. in Robert Schumanns Sandmann, geraten ihre Vorträge leicht ins musikdramatische Fahrwasser. Im übrigen verlief der Abend glänzend; er schien auch ein Rendezvous der vornehmeren Gesellschaft gewesen zu sein, nicht zum mindesten ihrer künstlerischen Kreise.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mitte März

Da bei uns noch immer Konzerte nach Vorschrift der Behörde nur an drei aufeinanderfolgenden Wochentagen: Samstag, Sonntag und Montag gestattet sind, drängen sich jetzt in dieser Spanne Zeit die Aufführungen, wie vielleicht noch nie.

Man denke nur, was es Sonntag, den 11. März teils im Musikverein, teils im Konzerthaus alles zu hören gab: Vormittags 11 Uhr: Viertes Gesellschaftskonzert mit dem grandiosen Liszt-Programm: Dante-Sinfonie, Esdur-Klavierkonzert (Solo: M. Rosenthal), 13. Psalm (Tenorsolo: Hofopernsänger G. Maikl); gleichzeitig: Klavierkonzert (Balladen und Legenden von Brahms, Chopin, Liszt): Prof. J. Pembaur aus Leipzig. Dann noch: Letztes Abonnementskonzert des Quartett Rosé (Nr. 6): Brahms' Streichquintett Gdur Op. 111 und Streichsextett Op. 36 gleicher Tonart, dazwischen Schuberts Dmoll-Quartett vorführend.

Nachmittags $^1/_2$4 Uhr: Populärkonzerte des Konzertvereins (Spörr) und des Tonkünstlerorchesters (Konrath) — dann im mittleren Konzerthaussaal: erster Beethoven-Sonaten-Duoabend der Brüder Adolf und Fritz Busch.

Abends $^1/_2$7 Uhr im Musikverein Abonnementssinfoniekonzert des Tonkünstler-Orchesters (Nedbal): fünfte Sinfonie (Bdur) von A. Bruckner, zweites Klavierkonzert (Bdur) von Brahms (Solo: der junge Zögling der Meisterschule J. Reyes). Gleichzeitig im mittleren Konzerthaussaal: Liederabend R. Hofbauer.

Dann Montag, den 12. März abends 6 Uhr: Sinfoniekonzert des Konzertvereins (F. Löwe): J. Haydn: Bdur-Sinfonie (Londoner) — Hans Gál: Vorspiel zu einer Tragödie (neu, erste Aufführung aus dem Manuskript) — Liszt: a) zweites Klavierkonzert Adur (Solo: Prof. J. Pembaur), b) sinfonische Dichtung „Hunnenschlacht“.

Gleichzeitig im mittleren Konzerthaussaal: zweiter Beethoven-Duoabend der Brüder A. und F. Busch und im Musikverein Wohltätigkeitskonzert (auf zwei Klavieren) von Louis und Susanne Rée.

Ich konnte mir von all diesen Musikgenüssen nur das Liszt-Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde und den Sinfonieabend des Konzertvereins vergönnen und hatte es wahrlich nicht zu bereuen. Kapellmeister Schalk dirigierte sowohl die Dantesinfonie als den 13. Psalm — unvergängliche Meisterwerke, die Liszt aus innerstem Bedürfnis mit seinem Herzblut geschrieben — mit edelster Hingebung, ganz durchdrungen und überzeugt von der großen Sache. Wenn die furchtbare Dämonik des „Inferno“ mit der himmlischen Episode „Francesca und Paolo“ bei der 100jährigen Geburtstagsfeier Liszts 1911 unter Weingartner noch mehr wirkte, so mag es dem überlegenen, fabelhaft virtuosen Spiel der Philharmoniker zuzuschreiben sein. Obwohl auch jetzt das — etwas überbürdete — Tonkünstler-Orchester unter Schalk sein Bestes gab und vor uns eine Tonwelt von erschütternder Allgewalt aufrollte, in der R. Wagner, dem bekanntlich das Werk gewidmet, mit Recht: „Die Seele des Danteschen Gedichtes in seiner reinsten Verklärung“ erblicken konnte. Der auf der Orgelgallerie aufgestellte Frauenchor des Singvereins brachte mit dem ganz liturgisch gedachten „Magnificat“ die Sinfonie zu dem rechten, weihevollen Ausklingen — bei allerdings etwas zu zaghafter Intonation des eingeflochtenen Solos. Um so verdienstlicher durch deutlichste Aussprache und seelische Wärme erschien Herrn Maikls Tenorsolo in dem herrlichen, zuletzt besonders im Chor so wunderbar melodisch aufglühenden 13. Psalm, dem umfangreichsten, bedeutendsten, den Liszt geschrieben. Hier war der

volle gemischte Chor des Singvereins von imposantester, kaum zu überbietender Wirkung.

Den größten äußeren Erfolg hatte in diesem Liszt-Konzert allerdings Rosenthal. Gehörte dessen Esdur-Konzert schon bei dem Beginn seiner gloriosen Virtuosenlaufbahn zu seinen technisch glänzendsten Leistungen, so gesellt sich jetzt dazu noch eine künstlerische Vornehmheit und Besonnenheit, eine souveräne Beherrschung alles Geistigen (während er mit dem technisch Schwierigsten nur zu „spielen" scheint!) — was alles zusammen das Publikum völlig „fasziniert". Rosenthal (der jetzt auch gerade inmitten eines auf sieben Konzerte verteilten historischen Zyklus von durchaus ausverkauften Klavierabenden begriffen, in dem er soeben bei seiner eigentlichsten künstlerischen Domäne: Chopin! — angelangt) wurde als Interpret des Lisztschen Esdur-Konzertes fünf- bis sechsmal stürmisch gerufen.

Und dennoch: auf Schreiber dieses hat Prof. Pembaurs phänomenale Wiedergabe des Lisztschen Adur-Konzertes am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins einen noch tieferen unmittelbareren, schlechtweg hinreißenden Eindruck gemacht. Das mag vielleicht zunächst an der Stoffwahl liegen. Während das Lisztsche Es-Konzert — weil unstreitig für den Virtuosen noch dankbarer — bei uns in den letzten Jahren fast bis zum Überdruß gespielt und daher fast „abgespielt" wurde, erscheint das an eigenartiger, intimer Poesie noch überlegene in A viel zu selten vor dem Publikum und ist darob noch lange nicht entsprechend gewürdigt. Und außerdem spielte Pembaur nicht nur technisch vollendet bis in die kleinste Note sowie, wo es galt, mit zündender Kraft und Bravour, sondern vor allem mit einer Begeisterung, die sich unwillkürlich auch den Hörern mitteilen mußte. Diese überströmende Wärme in den Gesangsstellen, dieser leidenschaftliche Zug in dem heroisch-pathetischen: es war vielleicht der größte pianistische Hochgenuß, der — wenigstens für mein Empfinden! — bisher in der ganzen Konzertspielzeit seit Anfang Herbst hier geboten wurde. (Übrigens soll P. auch tags zuvor mit seinen Balladen- und Legendenvorträgen, sich in die so verschiedene Stilweise Brahms', Chopins, Liszts wunderbar einlebend, ein leider nur spärlich erschienenes Publikum völlig entzückt und begeistert haben.)

Im Löweschen Sinfoniekonzert war er der eigentliche „Löwe des Abends", den man wie Rosenthal im Gesellschaftskonzerte frenetisch hervorzurufen nicht ermüdete. Aber auch Löwe selbst wurde für seine treffliche Interpretation der obengenannten genialen Werke von Haydn und Liszt verdientermaßen applaudiert.

Einen freundlichen Erfolg erzielte Hans Gál mit seiner nach berühmten Meistern (Goldmark, Brahms, Cornelius, R. Strauß) recht geschickt, namentlich klangschön kombinierten, nur etwas umständlich geratenen Neuheit.

Unser „Wiener Männergesangverein" hat am 10. und 17. März mit größtem künstlerischen wie finanziellen Erfolge zwei Abendkonzerte im großen Musikvereinssaale gegeben. Am ersten Abend, sogenannten satzungsgemäßen Konzert des Vereins, spielte das Wiener Tonkünstler-Orchester, am zweiten dagegen — einem außerordentlichen Konzert zum Besten des Witwen- und Waisenfonds der „Sachsendragoner", d. h. des k. u. k. Dragoner-Regimentes Friedrich August, König von Sachsen, Nr. 3 — die „Deutschmeister-Regimentskapelle" unter ihrem bewährten Kapellmeister W. Wacek, welcher auch im verflossenen Sommer in der Kriegsausstellung mit demselben Militärorchester überaus beifällig die dortigen Sinfoniekonzerte geleitet hatte. Die Vereinsvorträge selbst dirigierten abwechselnd an beiden Abenden die Chormeister E. Luze und V. Keldorfer. Der Hauptmagnet des ersten Konzertes dürfte wohl die 50jährige Jubelfeier des berühmten „Donauwalzers" von Joh. Strauß (Uraufführung durch den „Wiener Männergesangverein" am 15. Februar 1867) gewesen sein, anläßlich welcher Chormeister Keldorfer auch für verschiedene Zeitungen aufklärende Gedenkartikel verfaßte. Um namentlich die Legende zu widerlegen, als wäre „An der schönen blauen Donau" bei jener allerersten Aufführung „durchgefallen". Nach den Aufzeichnungen eines einstigen Vereinsmitgliedes gefiel vielmehr die Neuheit schon damals sehr, wenn sie auch freilich ihre beispiellose Volkstümlichkeit als der „Walzer der Walzer", das „rhythmische Lebensmotto Wiens" erst auf dem Umwege über Paris erlangte, als sie auch dort auf der Weltausstellung von 1867 die Feuerprobe glänzend bestanden hatte. Übrigens war der jetzt wieder stürmisch bejubelte und zur Wiederholung verlangte Donauwalzer 1867 auch der erste vom Wiener Männergesangverein choristisch gebrachte. In der Idee, eine Walzerpartie mit charakteristischem Text von einem Männerchore singen zu lassen, war Joh. Strauß als Komponist, ein musikalisch reich begabter Dilettant, Dr. Eduard Schön, der sich nach seinem Geburtsort in Schlesien „Engelsberg" nannte (1825—1879), mit seinen für den Wiener akademischen Gesangverein geschriebenen reizend melodischen Männerquartetten „Ballszene", „Romankapitel" usw. vorausgegangen.

Was die Vortragsordnung der zwei letzten Konzerte des Wiener Männergesangvereins sonst noch betrifft, so setzte sie sich am ersten Abend — 10. März — hauptsächlich aus bekannten Lieblingsstücken seines Stammpublikums zusammen. Wie z. B. Schumanns „Ritornell", Veits „Der Käfer und die Blume", der Chor der Scharwache aus Grétrys Oper „Die beiden Geizigen", Herbecks „Landsknecht" usw. Was man wohl alles nirgends in der Welt in Ausdruck, feinster dynamischer Abstufung und Klangschönheit vollkommener hören kann als eben von unserm Wiener Männergesangverein. Sehr gefiel auch eine ernste stimmungsvolle Neuheit, die Keldorfer selbst beigesteuert: „Die Trappisten", Männerchor mit Baritonsolo (Hofopernsänger zugleich Vereinsmitglied E. Fischer) und Orchester. Willkommene Abwechslung gewährten die schönen Violinvorträge des Konzertmeisters Georg Steiner.

So recht das Gepräge eines Verbrüderungsabends der beiden in schwerster Kriegszeit engst verbundenen deutschen Kaiserreiche trug das zahlreich von besonders illustren Festgästen besuchte Wohltätigkeitskonzert zum Besten der „Sachsendragoner". Hierher gehören die markigen Chöre — mit und ohne Orchester — R. Weinwurms „Deutsches Heerbannlied", Keldorfers „Rote Reiterei", als Erstaufführung des Vereins Josef Reiters „Rhein-Donaulied" (über ein feurig empfundenes Preisgedicht von A. Ritter) — das dem Komponisten die Ehre des Hervorrufes verschaffte — und Kremsers höchst wirksame Bearbeitung des „Prinz Eugenius"-Liedes — nach der ältesten Aufzeichnung von 1721 — mit taktvoller Textänderung (überall statt „Türken" einfach „Feinde", worunter man sich ja auch die † † † Serben oder Rumänen denken konnte).

Zum Staunen gut für ein Militärorchester bot die Deutschmeisterkapelle unter ihrem ausgezeichneten früheren Kapellmeister Wacek den Abend würdigst eröffnend das Meistersinger-Vorspiel und zuletzt ihn imposant schließend den Einzugsmarsch aus Goldmarks „Königin von Saba". Aber auch sonst war die Orchesterbegleitung überall des größten Lobes würdig. So namentlich in Liszts prachtvoller Bearbeitung von Schuberts „Allmacht" (für Männerchor, Orchester und Tenor- oder Sopransolo) sowie in Webers berühmter Ozean-Arie aus „Oberon", wo auch Frau Elizzas Solosopran glänzend durchdrang, während sie in der „Allmacht" von der übermächtigen Chorsteigerung wohl etwas gedrückt wurde. Nach der Ozean-Arie mußte aber Frau Elizza zugeben, wofür Schuberts Ständchen „Leise flehen" (orchestriert!) vorbereitet war. Auch der Konzertmeister der Deutschmeisterkapelle J. Zimbler teilte mit seinen nach jeder Hinsicht trefflichen Violinvorträgen (zuerst Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, dann als Zugabe Svendsens Romanze) die reichen Ehren des Abends. Das am stürmischsten applaudierte Stück war natürlich auch diesmal „Die schöne blaue Donau" und wie am ersten Abend sofort deren Wiederholung erzwungen.

Im siebenten philharmonischen Konzert (18. März) gab es — Prophete links, Prophete rechts, das Weltkind in

der Mitten — zwischen der „Zauberflöten"-Ouvertüre und Beethovens „Siebenter" in A dur, Weingartners Es dur-Sinfonie Nr. 2 Op. 29 zu hören. Durchweg vortreffliche Aufführungen, stürmischer Beifall. Besonders auch für Weingartners Neuheit, die aber nur eine solche der Philharmoniker bildete, nachdem sie bereits am 4. März 1908 von F. Löwe hier im Konzertverein erstmalig aufgeführt worden war. Sie wurde damals von mir auch in unserer Zeitschrift (die noch den Haupttitel „M. Wochbl." trug) ausführlich besprochen (Nr. 12 des laufenden Jahrganges 1908 vom 19. März). — Es sei aus meinem früheren Berichte nur wiederholt: daß mir die Sinfonie mit ihrem klaren, logischen, leitereigenen Tonsatz, ihren prägnanten Themen, ihrer natürlich-organischen Entwicklung vorwiegend-klassizistisch im Sinne Beethovens gedacht erschien, bei allerdings auch nicht zu verkennenden modernen Einflüssen (Berlioz, Liszt, Wagner, in Adagio und Finale auffallend Bruckner). Ihr Hauptvorzug der gemeinsame fast aller neueren Orchesterwerke Weingartners: gefälliger Wohlklang. Eine bestechende, äußerliche Eleganz, die freilich den Mangel an innerlicher Tiefe nicht zu ersetzen vermag, dem großen Publikum aber um so mehr leckeren Ohrenschmaus bereitet.

Das eigentliche musikalische „Ereignis" der letzten Zeit war bei uns die schon seit Wochen ausverkaufte glänzende Aufführung von Berlioz' „Requiem" (Messe de Morts) durch den „Wiener philharmonischen Chor" unter seines Dirigenten F. Schrekers Leitung am 19. März 6 Uhr abends. Zum ersten Male wurde bei dieser Gelegenheit hier Berlioz' geniale Idee der Aufstellung von vier das kolossale Tuba mirum schreckhaft vorbereitenden Bläserchören — in den vier Ecken des Konzertsaales, dem Publikum unsichtbar! — wirklich durchgeführt — nämlich auf den Galerien des großen Musikvereinssaales, während man sich bei den früheren hiesigen Aufführungen, von denen die ersten (unter W. Gericke) in einem Gesellschaftskonzert 1883 stattfand, damit begnügte, in demselben Saale die vier Nebenorchester dem riesigen Hauptorchester offenkundig anzugliedern. Die von Berlioz gemeinte furchtbar tragische Illusion der Posaunen und Trompeten des Weltgerichtes konnte man damals nur ahnen, jetzt war sie wirklich da! Die Riesenbesetzung war sonst dieselbe geblieben, auch die zum Schluß des Tuba mirum die übermächtige Schallwirkung aufs höchste steigernden 8 Paar Pauken (nächst der Orgelgalerie postiert) fehlten nicht. Alles von Herrn Schreker bis in die kleinste Note musterhaft einstudiert, die Sicherheit der Choreinsätze auch an den widerhaarigsten Stellen erstaunlich, für das Solo in Sanctus in Herrn Környei der richtige Krafttenor gewählt, das (natürlich enorm verstärkte) Tonkünstlerorchester gleichfalls sein Bestes gebend. Der Totaleindruck mußte daher auch für denjenigen ein mächtiger sein, der — etwa an Mozart und Cherubini denkend — sich mit Berlioz' allzu subjektiv-realistischer Auffassung mancher Stellen nicht befreunden konnte. Im einzelnen schienen wie bei den früheren hiesigen Aufführungen außer dem unvergleichlichen „Tuba mirum" wieder am meisten das überraschend organisch gegliederte, in seiner zweiten etwas weichlichen Melodie allerdings stark an Bellini erinnernde „Lacrymosa", das zauberisch klangschöne Sanctus, das einst von Schumann 1842 bei einer Sonderaufführung in Leipzig besonders hochgehaltene „Offertorium", endlich der ergreifend zu dem tief schwermütigen Anfang zurückleitende Schlußsatz zu rücken. Nach diesem letztern nicht endenwollender stürmischer Beifall und immer erneute Hervorrufe des trefflichen Dirigenten, der wahrhaftig mit dieser Musteraufführung eines die höchsten technischen und geistigen Anforderungen stellenden Riesenwerkes eine große künstlerische Tat vollbracht.

Rundschau

Noten am Rande

Flandern und sein Volk. Unter diesem Titel fand am 26. und 28. Februar d. J. in der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg die erste heimatliche Veranstaltung der unseren Truppen an der Westfront zuerst gebotenen „Vlamischen Abende" statt. Der erste Abend war dem „alten Flandern" bis zum Ausbruch der französischen Revolution gewidmet, der zweite dem „neuen Flandern", von der französischen Revolution bis zur Gegenwart. Ihr geistiger Urheber und Leiter war Professor Dr. Wirth, der sich schon vor dem Kriege als Vorkämpfer einer national-niederländischen Wiederbelebung betätigt hat, später kriegsfreiwillig auf deutscher Seite mit seinen südniederländischen, vlamischen Landsleuten an der Wiederbelebung der „Vlamischen Bewegung" erfolgreich teilnahm. Sein Vortrag bot in Verbindung mit der Wiedergabe treffender Bilder und den musikalischen Darbietungen durch Vokalquartett, Orchester und Männerchor anschauliche, packende, oft ergreifende Bilder aus dem Leben und der Geschichte des vlamischen Volkes. Er vergegenwärtigte so recht, von welch weittragender Bedeutung die vlamische Frage für Gegenwart und Zukunft ist, und wie sie zugleich auch eine Lebensfrage für das deutsche Volk und die deutsche, germanische Kultur bedeutet. Die „Vlamischen Abende" sollen auch in anderen großen und kleinen Städten Deutschlands veranstaltet werden. Es handelt sich bei diesen Veranstaltungen um eine Aufklärung über das Wesen des vlamischen Volkes, über seine Werte der Vergangenheit und Gegenwart und über seine Zukunft, die uns Deutschen wirklich nottut. Die „Vlamischen Abende" werden aber nicht nur belehrende, sondern zu gleicher Zeit Kunstfreunden auch genußreiche Stunden bringen. Wer sich über die Veranstaltungen eingehend unterrichten will, der lasse sich von Breitkopf & Härtel in Leipzig das Werbeschriftchen „Vlamische Abende" zustellen; die Zusendung erfolgt kostenlos.

Eine unbekannte Komposition von Robert Schumann, die in einer Handschriftensammlung in Weißenberg bis jetzt ein ungestörtes Dasein fristete, ist der Dresdner Hofopernsängerin Frl. v. Schuch zur Verfügung gestellt worden. Das neu aufgefundene Werk ist eine Vertonung des Lenauschen Achtzeilers „Frühlingsgrüße", und nach dem handschriftlichen Vermerk Schumanns „D. (Düsseldorf), den 17. März 1851" in den letzten Lebensjahren des Meisters entstanden. Am 23. März hat Frl. v. Schuch es zum ersten Male in Zwickau, Schumanns Geburtsort, bei einem Liederabend gesungen.

Kreuz und Quer

Dessau. Die Musikbibliothek des Dessauer Herzoglichen Hoftheaters hat kürzlich von auswärts wertvollen Zuwachs erhalten. Von der Königl. Musikbibliothek in Berlin verlautete vor einiger Zeit, daß namhafte zeitgenössische Meister der Tonkunst — auf Anregung des derzeitigen Leiters der betreffenden Abteilung Prof. Dr. W. Altmann — sich bereit gefunden hätten, der genannten Sammlung Urschriften von einzelnen ihrer Werke schenkungsweise zu übermachen. Solch denkwürdiger Vorgang hat nun auch einmal von verlegerischer Seite löbliche Nacheiferung gefunden: durch die, aus freien Stücken erfolgte und darum doppelt verdienstliche, Sonder-Stiftung einiger Urschriften von wertvollen Werken anhaltischer Tonsetzer, zu dauernder Aufbewahrung an die heimische Musikbibliothek. Der bisherige Eigentümer, Musikalienverleger R. Linnemann i. F. C. F. W. Siegel in Leipzig, hat nämlich aus den reichen Beständen seines Hauses derart — unter anderen älteren Werken noch in maßgeblichen Erstdrucken — die handschriftlichen Partituren (oder Klavierauszüge) zu August Klughardts Oper „Iwein", dessen „Violoncell-", „Violin-" und „Oboe-Konzert", ferner zum

„23. Psalm“ von Franz Preitz sowie zu Franz Mikoreys Chorwerk „Nordische Sommernacht“ der Musikaliensammlung des Dessauer Hoftheaters zu bleibender Niederlegung uneigennützig überwiesen. Herzog Friedrich hat ihre Entgegennahme und alsbaldige Einreihung in die genannte Musikbibliothek genehmigt.

Monte Carlo. Hier fand die Uraufführung von Puccinis neuer Oper „La Rondine“ (Die Lerche) statt. Die Handlung spielt zur Zeit des zweiten französischen Kaiserreiches.

Kopenhagen. In dem nach einer Pause wieder recht regen Musikleben Kopenhagens sind ein paar Neuheiten und neue Namen aufgetaucht: Kappelmeister Ludwig Rüth dirigierte im Palaisorchester als erste Aufführung die 2. Sinfonie von A. Bruckner und machte dabei einen ehrlichen und künstlerischen Eindruck. Die Sinfonie interessierte weniger als die hier bekannten späteren von Bruckner; nachher dirigierte Rüth das große, etwas unverständliche, aber brillant orchestrierte Caprizzio „Karneval“ von Ferd. Scherber, auch eine Neuheit für Kopenhagen. Rüth und sein Solist, der hier zum ersten Male auftretende Geiger Fr. Schneider, hatten viel Erfolg. — Als Festkonzert führte das „Göteborg-Sinfonie-Orchester“ unter Stenhammer und mit Frau Cahier als energische Solistin das „Lied von der Erde“ von Mahler zum ersten Male hier auf, und zwar auf ganz glänzende Weise. Jedenfalls partienweise machte das als Ganzes etwas zerstückelte Werk großen Eindruck.

Neue Bücher

Leo Bechler: Die Oboe und ihre verwandten Instrumente (Verlag von Carl Merseburger, Leipzig).

Schumann sagt einmal das mahnende Wort: „Wenn alle erste Violine spielen wollten, würden wir kein Orchester zusammenbekommen. Achte daher jeden Musiker an seiner Stelle“. Es ist also auch dringend erforderlich, daß den Instrumenten erneute Aufmerksamkeit zugewandt werde. Leo Bechler hat nun mit bestem Gelingen die Aufgabe durchgeführt, über Entwickelung und Verwendung der Oboe Notizen zu sammeln und in einem fesselnden Büchlein niederzulegen. Von den Uranfängen an begleiten wir die Wirkungen dieses Instrumentes bis auf die Neuzeit, und man fühlt mit Freuden, daß hier ein Fachmann redet, der mit der Literatur aufs beste vertraut ist. Notenbeispiele vervollständigen die liebevollen Ausführungen aufs beste, Abbildungen bieten der Anschauung genügenden Anhalt. Auch die Nebenarten der Musette, des Heckelphons, des Oboebaritons, des Englischhorns, der Oboe d'amour werden aufs genaueste erörtert und klargelegt. So bietet das fesselnde Büchlein nicht nur dem Fachmanne eine Fülle von Belehrung und Anregung; es erweitert sich zu einer kulturhistorischen Studie. Ein Anhang über die Musikliteratur für Oboe und Englischhorn ergänzen das Werk aufs beste. Unter den Notenbeispielen hätte wohl Schuberts unvollendete Sinfonie genauer erwähnt werden müssen (zweiter Satz). So sei denn die Arbeit angelegentlichst empfohlen und angepriesen, denn sie verdient es vollauf.

E. L. Schellenberg

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 15

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 12. April 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Heine und Chopin

Von **Paul Dietzsch**

I.

Bekanntlich hat Heine den besten musikalischen Interpreten seiner Lieder in Robert Schumann gefunden. Trotzdem hat ein anderer zeitgenössischer Musiker in noch höherem Grade den Anspruch, eine konsonierende Natur zu heißen, obwohl er nie seine Kunst mit Heines Poesie vermählte. Mit ihm stand Heine auch in nahem persönlichen Verkehr in der Hauptstadt Frankreichs, die damals als Hauptstadt der europäischen Bildung galt. Beide lebten dort halb gezwungen, halb freiwillig, und fühlten sich halb glücklich, halb unglücklich. Manches kam dort ihrer Art entgegen. Einmal mußte der „süße Ananasduft der Höflichkeit" berauschend wirken auf die sensitiven Künstlerseelen, denen alles schroffe, barsche Wesen widerstand. Wie sehr mußte die äußerlich glänzende, komfortable Lebensweise Naturen behagen, die ein tiefes Entsetzen vor jedem Armeleutgeruch empfanden. Auch konnten sie ihren angeborenen Hang zu Geselligkeit und Vergnügen nirgends besser befriedigen als in Paris. Freilich nicht zum Vorteil ihrer Produktivität: bei beiden ist in der Zahl der früheren und späteren Werke ein Mißverhältnis wahrzunehmen. Obwohl wir nicht vergessen dürfen, daß frühes Verwelken das Los aller früh erblühten lyrischen Talente ist. Ihre geistige Entwicklung ist nicht phasenreich, am wenigsten bei Chopin, wenn auch die Behauptung übers Ziel hinausschießt, daß er mit seinem Op. 2 gleich fertig in die Welt gesprungen sei. Vielfach herrscht in ihren Jugendwerken noch eine gewisse Befangenheit, die von der späteren ungenierten Negation des Hergebrachten weit entfernt. Auch eine gewisse Trockenheit — ein Vorwurf, der den Werken ihrer Reifezeit zuletzt gemacht werden darf. So wirken Chopins erste Mazurken (bis Op. 17), so wirken manche Jugendromanzen Heines, z. B. das Lied von den Dukaten.

Wie mußte in der Heimat des Witzes ein Heine sich wohl fühlen, der die Franzosen gerade so auf ihrem eigenen Felde geschlagen hat, wie nach Rossinis Ausspruch die welschen Melodiemeister von Mozart geschlagen wurden. Weniger konnte Paris in dieser Hinsicht anscheinend einem Chopin bieten; wenn Karasowski von dem blendenden Witz in Chopins Briefen spricht, so übertreibt er stark, und auch das Zeugnis von George Sand wird durch Chopins Briefe nicht bestätigt. Überhaupt scheint Chopin am geistigen Leben seiner Zeit nur mäßigen Anteil genommen zu haben. Jeder seiner Briefe gibt dafür Belege. Oft erzählt er, daß er diese und jene Oper gehört, dieses und jenes Schauspiel gesehen habe — über den Inhalt dieser Werke sich auszulassen, fällt ihm nicht ein. Einmal schreibt er: „Heute wurde der 80. Geburtstag Goethes gefeiert". Und darauf: „Jetzt gehe ich schlafen!" Damit ist die Sache abgetan. Selten wird das Einerlei der konventionellen Gesellschaftsrede durch eine geistig feine Bemerkung unterbrochen, wie die folgende über Henriette Sonntag, die einem Heine nicht zur Unehre gereichen würde: „Es scheint, als ob sie den Duft eines frischen Blumenbuketts aufs Parterre haucht und ihre eigene Stimme bald liebkost, bald mit ihr scherzt". Und noch seltener blitzt ein lyrisches Momentbild auf, wie die Wortillustration zum Adagio seines E moll-Konzerts: „Es soll den Eindruck machen, als ob der Blick auf einer liebgewordenen Landschaft ruht, die schöne Erinnerungen in unserer Seele wachruft, z. B. in einer schönen, vom Mondlicht durchleuchteten Frühlingsnacht". Nach anderer Version ist dieses Adagio seine in Musik gesetzte Jugendliebe Konstantia.

Chopin war ein treuer Pole, und das Schicksal des Vaterlandes ging seinem Herzen nahe; sonst aber hat er sich um das politische Treiben jener Zeit, das soviel Staub aufwirbelte und bei Heine so oft die lyrischen Quellen zu verstopfen drohte, nie gekümmert. Jeder kennt die Revolutionsetüde, die am Ende der ersten Etüdensammlung steht. Auch Heine hat eine Revolutionsetüde gedichtet, die seine Reisebilder abschließt und deren düsteres Pathos und jauchzender Grimm in dem Refrain aushallt:

Aux armes, citoyens!

Der Heine, der sich in Paris wie ein Fisch im Wasser fühlte, war offenbar ein anderer als der, der die Traumbilder träumte und die Nordseebilder skizzierte. Heine mit seinem träumerisch passiven Naturell empfing von jeder Umgebung den Stempel; auch war er ja durch seine Abstammung zum Kosmopolitismus vorbestimmt. In Deutschland war er ein Deutscher, in Frankreich ward er zum Franzosen, in China wär' er vielleicht zum Chinesen geworden. Zwar gewisse Grundzüge seines Wesens hat er nie verleugnet, aber erst in der Einsamkeit des Krankenbettes bricht der halbverschüttete Quell germanischer Poesie wieder durch. Die Gewalt des Schmerzes hatte ihm den Weg gebahnt. Wie oft ist nicht das persönliche Unglück des

Künstlers zum Glück für die Kunst geworden! Beethoven hätte nicht so tief in die Tiefen des inneren Lebens eindringen können, wäre ihm nicht die äußere Welt versunken.

Heine wie Chopin haben an der Stätte des Leichtsinns und der Lust ihre vaterländischen Schmerzen nicht vergessen. Heines Geist fühlt sich in Frankreich „exiliert, in eine fremde Sprache verbannt", und der König Harald Harfagar, der von Nixenzauber gebannt und gefeit im Meeresgrunde weilt, und der manchmal auffährt aus seinem Liebestraum, wenn er im Wind Normannenrufe hört — das ist Heine in Paris, in den Banden seiner Mathilde.

Ich habe nie begreifen können, daß der Dichter, dessen Poesie in nie gekannter Weise das musikalische Element zur Geltung brachte, dem die Liebe unserer Komponisten in solchem Maße zuteil geworden, daß heute die Musik seine gehaßte und geschmähte Persönlichkeit wie mit einem Heiligenschein umgibt und beschirmt — daß dieser Dichter gelegentlich für unmusikalisch gehalten wurde. Bloß weil er in bizarrer Laune sich manchmal selbst dafür erklärte? Oder weil er — schrecklich zu sagen! — einmal Beethoven und Rossini in einem Atem zu nennen wagte? — Hier müssen wir bedenken, daß Heine in allem und jedem ein Kind seiner Zeit war, und daß damals der Rossini-Kultus in ähnlicher Weise grassierte wie heute die Wagner-Epidemie. Ein leises Echo davon ist auch in Chopins Briefen zu spüren: er freut sich ausdrücklich, Rossinische Opern zu hören.

In der Tat spielt bei Heine die Musik eine nicht geringere Rolle wie bei Jean Paul, und eine ebenso große wie bei Goethe die bildende Kunst. Allein seine Schilderung des Paganinischen Violinspiels würde ihn unsern musikempfänglichsten, freilich nicht musikgebildetsten Dichtern anreihen. Die Allmacht und die Allgegenwart der Musik wird jedem deutlich, der sich unbefangen in Heines Dichtungen versenkt. Ich erinnere nur an die unglückliche Frau Mette, in deren Herzen die tönende Glut noch brennt, die sie ins Verderben lockte. Das Zauberland, das dem Dichter aus alten Märchen hervorwinkt, wo die Bäume im Chor singen, die Quellen wie Tanzmusik rauschen und nie gehörte Liebesweisen tönen, ist weniger für das Auge als für das Ohr. Seine Bilder und Vergleiche holt er mit Vorliebe bei der Musik, er schwelgt in den Melodien eines weiblichen Antlitzes, und an den Italienerinnen liebt er „jenen genialen Gang, jene stumme Musik des Leibes, jene Glieder, die sich in den süßesten Rhythmen bewegen ... diese melodisch bewegten Gestalten, dieses wunderbare Menschenkonzert" ...

Bezeichnend für Heines inniges Verhältnis zur Musik ist auch, daß ihm die dichterische Intuition wie Erinnerung erscheint. Die Erinnerung ist die Musik des Lebens. Die Musik weckt Erinnerungen, und die Erinnerung verwandelt das Leben in Musik. Bei Heine sind die schönsten, reinsten, am seltensten durch ironische Dissonanzen zerrissenen Stimmungsharmonien fast immer aus der Erinnerung hervorgeblüht. Auch Chopins Musik ist voll Erinnerungsträume und Traumerinnerungen. Heines stereotype lyrische Formel „mir träumte" — und der berühmte Refrain „es war ein Traum" — sie treten einem oft auf die Lippen, wenn ein Stück von Chopin anhebt oder endigt.

Aber Heine selbst hat sich gelegentlich eine Abneigung gegen Musik vindiziert. Bekannt ist auch seine persönliche Abneigung gegen den Tanz. Und doch weiß er uns auch darüber viel zu sagen! So in dem Aufsatz „Der Karneval in Paris", wo er die Tänzerin Carlotta Grisi mit den sagenhaften Willis vergleicht. In den Elementargeistern berichtet er ausführlicher über diese ursprünglich slavische Sage: „Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können im Grabe nicht ruhig liegen; in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweis an den Heerstraßen, und wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt". Zum dritten Male zitiert er die Willis in den Florentinischen Nächten: „Dieser Durst, das Leben zu genießen, als wenn in der nächsten Stunde der Tod schon abriefe von der sprudelnden Quelle des Genusses, mahnt mich immer an die Sage von den toten Tänzerinnen ... Geschmückt mit ihren Hochzeitskleidern, Blumenkränze auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den bleichen Händen, schauerlich lachend, unwiderstehlich schön, tanzen die Willis im Mondschein, und sie tanzen immer tobsüchtiger und ungestümer, je mehr sie fühlen, daß die vergönnte Tanzstunde zu Ende rinnt und sie wieder hinabsteigen müssen in die Eiskälte des Grabes". Ebendort sagt er über den Tanz der Mademoiselle Laurence: „Es war ein Tanz, der nicht durch äußere Bewegungsformen zu amüsieren strebte, sondern die äußeren Bewegungsformen schienen Worte einer besonderen Sprache, die etwas Besonderes sagen wollte ... Ihr Tanz hatte dann etwas trunken Willenloses, etwas finster Unabwendbares, etwas Fatalistisches, sie tanzte dann wie das Schicksal ... Oder war es getanzte Privatgeschichte"?

Man wird vielleicht erraten, warum ich so lange bei diesem Gegenstand verweile und so ausführlich zitiere. Heine lauschte gern und häufig den Improvisationen Chopins. Vielleicht ist ihm die Vorstellung jener gespenstigen Tänzerinnen aus den „süßen Abgründen" der Chopinschen Musik hervorgeblüht. Vielleicht hat ihm Chopin auch einmal seine Tarantella vorgespielt, und dabei erinnerte sich Heine jener Strömkarlmelodie, wovon man nur zehn Variationen aufzuspielen wagt; spielt man die elfte Variation, so gerät die ganze Natur in Aufruhr, die Berge und Felsen fangen an zu tanzen, die Häuser tanzen, und drinnen tanzen Tisch und Stühle, der Großvater ergreift die Großmutter, der Hund ergreift die Katze zum tanzen, selbst das Kind springt aus der Wiege und tanzt. Vielleicht ließ die desparate Lustigkeit mancher Chopinscher Tanzgedichte vor seiner Phantasie selbst jene groteske Szene erstehen, wo die Neger auf dem Verdeck des Sklavenschiffes tanzen, während die Peitsche auf ihrem Rücken tanzt und ihre Ketten im Takte klirren. Auch der Hochzeitsreigen, in den das Schluchzen und Stöhnen der Englein hineintönt, hätte Heine — wenn die Chronologie nicht wäre — aus Chopinschen Tanzmelodien heraushören können, oder die Szene aus dem Ritter Olaf, wo der Henker vor der Türe steht, während das junge Leben, das ihm verfallen, sich noch im Tanze freut.

Heine wie Chopin waren Sprößlinge vom Schicksal schwer geprüfter Nationen. Was Heine über Chopin sagt, läßt sich mutatis mutandis auf ihn selbst anwenden: „Polen gab ihm seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich seine leichte Anmut, Deutschland seinen romantischen Tiefsinn ... Wenn er aber am Klavier sitzt, so ist er

weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie". Und was Heine über das damalige Italien und seine Musik sagt, läßt sich wörtlich auf das damalige Polen und die Musik seines größten Komponisten anwenden: „Italien sitzt elegisch träumend auf seinen Ruinen, und wenn es manchmal bei der Melodie eines Liedes plötzlich erwacht und stürmisch emporspringt, so gilt diese Begeisterung nicht dem Liede selbst, sondern vielmehr den alten Erinnerungen und Gefühlen, die das Lied geweckt hat, die Italien immer im Herzen trug und die jetzt gewaltsam hervorbrausen ... Um die italienische Musik zu verstehen, muß man das Volk selbst vor Augen haben, seinen Charakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch die Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen die Fremdherrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hilfe, alles dies verkappt sich in jene Melodien . . ."

Mit Recht hat man den Charakter des polnischen Volkes wiedererkannt im Charakter des polnischen Stromes, der Weichsel, die gewöhnlich träge dahin schleicht, zur Zeit des Hochwassers aber um so zügelloser sich gebärdet.

Diese Bacchanten des Schmerzes, diese Schmerzwollüstlinge besitzen zugleich im höchsten Grade die Anmut des Schmerzes. Vielleicht hat der gemeinsame Trunk aus dem Zauberborn des Volksliedes den Zügen ihres Genius die Schönheit des Leidens so unverwüstlich aufgeprägt. Heines Liebe zum Volkslied, seine begeisterte Lobpreisung von „Des Knaben Wunderhorn" ist bekannt genug. Weniger bekannt ist, mit welchem Eifer Chopin schon in früher Jugend dem Volksgesang lauschte, der sein Schaffen in einem Grade beeinflußt hat, daß ein polnischer Historiker sagen konnte: „Seine Musik ist aus demselben Urquell geschöpft, aus dem unsre Volkspoesie entsprang". Vielfach ist ein Schmerzlied eine Lazarusklapper, die jede Hörerschaft verscheucht und den armen Schmerzenssänger wie einen Misselsüchtigen zur Einsamkeit verdammt. Hebbel rät dem Dichter, der nicht nur sich selbst, sondern auch anderen gefallen möchte: nur zu singen, wenn die Lust ihn treibt. Was Chopin in der Dunkelheit des Schmerzes gesungen, hat uns oft genug zu den lichten Höhen echter Kunst emporgetragen, und Heine erlebte es, gegen seine Erwartung, daß sein Lied nicht nur ihn selbst von Angst befreien, sondern auch andere ergötzen konnte.

Wie die Anmut des Schmerzes, so besitzen sie auch die Anmut des Hasses. Sie läßt uns sogar das Kapitel über Platen nicht überschlagen. Anmutverschönt ist dieser Haß, und haßverschönt ist diese Satire! Daß hier nicht kalte Bosheit, sondern heißer Haß zu uns spricht, daran darf uns nicht irren, daß dieser Haß in der geistreich witzigsten Form sich äußert. Gerade die höchste Erregung gibt uns oft die Kraft, das Gegenteil, kalt und ruhig zu scheinen. Heine liebte und suchte den Kampf, aber so, wie die Wurzel das Erdreich sucht, wo sie am besten gedeihen kann. Er wußte wohl, wessen er zur Mobilisierung seiner tiefsten Kräfte bedurfte. Lessing hat es auch gewußt. Wie Heine wich auch Chopin persönlich allen Konflikten aus, und seine Töne erzählen uns von der unendlichen Hassesfähigkeit seines Herzens, das nie die kleinste Beleidigung vergaß.

Aber diese Hassesvirtuosen sind auch Liebesvirtuosen. So vielen Haß einem Heine sein Hassen eingetragen, so dürfte er doch manchen da mehr gefallen, wo er seine Gefühle in Galle, als wo er sie in Honig taucht. Ich tadle keinen männlich ernsten Geschmack, der sich von dem Liede „Du bist wie eine Blume" oder von der Wallfahrt nach Kevelaer abwendet. Und ich tadle nicht einen Moscheles, der bei Chopin manches zu süßlich, zu wenig des Mannes würdig fand. Denn auch vom Adagio des E moll-Konzertes, von dem Es dur-Nokturno Op. 9 dürfte mancher sich abwenden. Heine soll einst mit dem Vortrag eines Liedes, wo der Ausdruck „Perlentränentröpfchen" vorkommt, nicht die Tränendrüsen, sondern die Lachmuskeln seiner Hörer angeregt haben. Besehen wir das Lied „Ich hab im Traum geweinet". Der Dichter weint, wenn ihm träumt, daß die Geliebte im Grabe liege. Er weint, wenn ihm träumt, daß sie ihn verließe. Und wenn er träumt, daß sie ihm noch gut sei, so weint er auch. Das ist zuviel. Bei solcher Tränenüberschwemmung möchten ängstliche Gemüter um Hilfe rufen. Zweifellos ist diese Hypersentimentalität der Ausdruck einer überaus zarten Gemütsorganisation, die wiederum in einer sehr zarten körperlichen Organisation begründet war. An Belegen einer abnormen Nervenreizbarkeit fehlt es nicht. Als kleines Kind brach Chopin in Tränen aus, so bald er Musik hörte. „Ein geknicktes Rosenblatt, der Schatten eines vorüberfliegenden Käfers machte auf ihn zuweilen dieselbe Wirkung, als wenn man ihm glühendes Eisen aufgelegt oder Blut abgezapft hätte" (George Sand). Der junge Heine wurde bei einer Schuldeklamation durch den unerwarteten Anblick eines schönen Mädchens derart konsterniert, daß er im Vortrag stecken blieb, vergeblich fortzufahren suchte und schließlich ohnmächtig niedersank. Keinesfalls ist jene Sentimentalität als absichtliche Übertreibung im Ausdruck unwahrer erlogener Gefühle zu begreifen — eine Auffassung, die trotz ihrer Abgeschmacktheit doch immer noch Anhänger zählt. Hat doch kein Geringerer als Richard Wagner die „gedichteten Lügen" des „dichterischen Juden" (kann man sich unbehilflicher ausdrücken?) gebrandmarkt. Aber die Heine-Verehrer brauchen sich darüber nicht aufzuregen! Einer, dem z. B. das Hirtenlied im Tannhäuser gelingen konnte, hat jeden Anspruch verwirkt, als ein kompetenter Beurteiler lyrischer Poesie zu gelten. Und selbst wenn Wagner recht hätte! Eine Lüge, die mit Grazie und Wohllaut ertönt, hat auch ihr Verdienst, und mehr vielleicht, als eine Wahrheit, die sich nur stammelnd, in rauher ungehobelter Sprachform äußern kann.

Unter den Vorwürfen, die gegen Heines Lyrik erhoben wurden, ist keiner so berechtigt wie der der Eintönigkeit. Und gerade diese Eintönigkeit ist der beste Beweis für die Wahrheit des Heineschen Empfindens. Wäre sein lyrisches Talent ein bloß imitatorisches gewesen, so ist nicht einzusehen, warum er nicht durch öfteres Anschlagen hellerer Töne mehr Abwechselung in sein lyrisches Programm hätte bringen sollen. Aber er hat auch niemals Jägerlieder, Soldatenlieder und dergleichen gedichtet, und da er kein weinfrohes Herz besaß, so hat er auch, als einziger deutscher Lyriker von Bedeutung, kein Trinklied gedichtet. Nie hat ein Sänger mehr aus seiner Seele herausgesungen! — Der einzige Fall, der vielleicht das Gegenteil beweisen könnte, ist die Variante „dann wein'

ich still und freudiglich" (statt: „so muß ich weinen bitterlich"). Wie kann ein Dichter, dem seine Poesie aus dem Herzen kommt, einen Ausdruck leichtherzig durch einen andern ersetzen, der das völlige Gegenteil bedeutet? — Dies könnte als Gegenbeweis gelten, wenn nicht die Handschrift im Manuskript es zweifelhaft machte, ob die Variante von Heine herrührt.

Bei all seiner Weichherzigkeit konnte Chopin beim Unterrichterteilen sehr heftig werden; doch genügte eine Träne im Auge des Schülers, ihn zu besänftigen: „Gegen den Mann will ich nicht schreiben," gelobt sich der grimme Feind der Klerisei, gerührt von dem armen Lose eines alten Mönchs. Chopin scheute sich, sein Empfinden in Worten auszudrücken, um es keinem Mißdeuten auszusetzen. Und hatte er durch sein Spiel die Hörer traurig gestimmt, so suchte er diesen Eindruck abzuschwächen, indem er den Dialekt der polnischen Bauern imitierte. Nach Schumanns Erzählung hatte er die heillose Angewohnheit, sobald er einen Vortrag beendet, mit einen Finger über die Tasten hinzupfeifen. Das mag allerdings ähnlich gewirkt haben wie Heines berüchtigte Schlußpointen. Der Grund aber mag hier wie dort gewesen sein: Den Leser und Hörer zu mystifizieren, ihn nicht zu tief in die Geheimnisse der eigenen Seele eindringen zu lassen. Denn jede dichterische Gefühlsoffenbarung ist ein seelischer Entkleidungsakt, gegen den die Scham sich sträubt. Wie wenige Leser ahnen wohl, welche Kämpfe Dichter mit dieser Schamhaftigkeit zu bestehen haben, und die viel schwerer sind als alles Ringen mit der Form!

Daß Chopin ebenso wie Heine auch ohne Nebenabsichten zu Mystifikationen und allerhand neckischen Streichen aufgelegt war, erzählt uns die Geschichte seiner Jugend. Die lächerlichen Seiten der lieben Mitmenschen weiß er rasch zu finden und sicher zu treffen, und besonders der deutsche Gelehrte kommt bei ihm schlecht weg. Was an Spottlust und Ironie in Chopin lebte — es war nicht wenig —, hat sich naturgemäß in Worten ausgeblitzt. In seiner Musik erscheint es höchstens einmal als leises Wetterleuchten — für den Hörer, der die Kenntnis von Chopins Persönlichkeit und den guten Willen mitbringt, sie in seinen Werken wiederzufinden.

Heine wie Chopin sind als fragmentarische Genies zu rubrizieren. Die scheinbare Formvollendung mancher ihrer größeren Produktionen darf nicht darüber täuschen, daß sie nicht aus einem Guß, sondern aus Einzelheiten zusammengestückt sind — freilich oft mit solcher Kunst, daß fast der Eindruck des organisch Gewordenen entsteht. Heine nennt die Harzreise ausdrücklich „ein zusammengewürfeltes Lappenwerk" (ein Ausdruck, der wohl auf die übrigen Reisebilder nicht minder zutrifft); und wer merkt nicht dem ersten Satz von Chopins E moll-Konzert die Flickarbeit an? — In klarer Erkenntnis ihrer Größe wie ihrer Grenze bevorzugen sie die kleinen Formen. Aber auch diese werden in vordem kaum erhörter Weise eingepreßt. Eine schärfere Gefühlsverdichtung ist bis jetzt nicht erreicht worden als von Chopin in einigen Präludien, die ihn als Schumann ebenbürtigen Meister des Aphorismus ausweisen. Ich gedenke hier besonders des H moll-Präludiums: fast scheint es, als hätte Chopin am liebsten seine Schmerzen in einen einzigen Ton ergossen, wie Heine die seinen „all in ein einziges Wort". Von Heine vergegenwärtige man sich den Asra oder „Der Tod, das ist die kühle Nacht", und man wird finden: nicht minder groß als durch das, was er sagt, ist er durch das, was er verschweigt. Wie Chopin ist er ein Meister der Pause; Gedankenreihen, die er angebrochen, sucht man fortzusetzen; er gibt dem denkenden Leser viel zu tun. Seine kleinen Lieder läßt er ohne Überschrift; mit gutem Grunde. Eine Überschrift müßte ebenso unpassend wirken wie ein sehr hoher Hut auf einer sehr kurzen Gestalt. „Er denkt immer schon ans nächste Opus", sagte mein alter Klavierlehrer halb scherz- halb ernsthaft, als ich mich über die Kürze mancher Chopinscher Mazurken verwunderte. „Ich bekomme plötzlich Lust, eine andere Geschichte zu erzählen" — diese und ähnliche Wendungen aus dem Buch Le Grand könnten einem dabei in den Sinn kommen. Unverkennbar ist übrigens wie bei Chopin so auch bei Heine ein gewisser Respekt vor der überlieferten Form. Die strophisch konstruierte, auf Reimpfeilern ruhende Versarchitektonik, wie frei sie Heine oft behandelte — aufgegeben hat er sie nie. Noch unter seinen letzten Gedichten finden sich zwei Sonette, die formell als Muster dieser Dichtart gelten können, und nur ganz ausnahmsweise hat, wie im Liede vom Atlas, die ungestüme Kraft des Gefühlsstromes das Formgebäude demoliert.

Ein Buch will seine Zeit, wie ein Kind, sagt Heine. Auch Chopin weiß nichts von der Gebärfreudigkeit kleiner Geister und kleiner Insekten. Tagelange Einsamkeit, physische Entbehrungen sind nötig, das Schwungrad seines Geistes in Bewegung zu setzen. Nicht selten kommt es im Schöpferschmerzendrang zu hysterischen Anfällen, und Heine spricht von den ingrimmigen Anstrengungen, dem winternächtlichen Zähneklappern des Grafen Platen mit deutlichem Seitenblick auf sich selbst. Sein Almansor, sein Rabbi von Bacharach haben ihn Mühe genug gekostet. Wie bei Beethoven entsprang auch bei Chopin die Vorliebe für die Variationsform dem Drange, einen Gedanken immer mehr zu vervollkommnen, ihn ganz auszudeuten und auszumünzen. Die Chopinschen Skizzenbücher sind uns nicht erhalten; ich glaube, daß ihr Studium dem der Beethovenschen an Interesse nicht viel nachgeben würde. Einen einzigartigen Genuß gewährt die Lektüre der zahlreichen Varianten Heines. Man kann hier verfolgen, wie die Muse vom dürftigsten Negligé bis zum glänzendsten Gesellschaftsanzug sich metamorphosiert. Man erlebt hier Wunder poetischer Toilettenkunst!

Chopins Kompositionen sind angeblich nur Echos seiner Improvisationen. Auch hier müssen wir an Beethoven denken, dessen Gedanken beim freien Phantasieren in grenzenloser Fülle sich ergossen, während sie auf dem Papier nur langsam heranreiften. Dagegen fehlte Heine das Improvisationsvermögen in einem Grade, daß ihm schon das Diktieren eines Briefes schwer wurde. Alles andere pflegte er stets eigenhändig aufzuschreiben; er bedurfte zur Entwicklung seiner Gedanken deren Sichtbarwerdung auf dem Papier. Vermutlich erging es ihm ähnlich wie Jean Paul, der seine Gedanken immer gedruckt vor sich sah, so daß Denken für ihn eigentlich Lesen bedeutete.

(Schluß folgt.)

Aus dem Dresdener Musikleben

Ende März

Die Sinfoniekonzerte in der Hofoper, die in den letzten acht Wochen zu hören waren, boten mancherlei neue Werke, die nicht nur das Interesse der Fachmusiker erweckten, sondern auch die Aufmerksamkeit der Musikfreunde fanden. Im vierten Sinfoniekonzert der B-Reihe kam ein in Dresden noch unbekannter Münchner Tonsetzer, Wilhelm Mauke, zu Worte, der eine sinfonische Dichtung Einsamkeit aufführen ließ, die uns einen tiefen Blick in das Empfinden und Leben dieses Künstlers tun läßt. Er schildert seine Einsamkeitswege, aus denen ihn keine Hoffnungssonne führt, so daß er sich still drein ergibt und nach allem Ringen und Streben, nach Versuchen des Aufschwingens und Empordringens doch zu dem Künstlerlos gelangt, das er selbst also bezeichnet: „Einsamkeit, du Schmerz, mein höchstes Glück: hier ist dein Reich". Dieses Nietzsche-Wort hat er sich zu eigen gemacht und findet zur musikalischen Stimmung solchen Wandels den rechten Ausdruck in Motiven und Ausführung. Für die große Menge ist dieses ernste, ehrliche Werk nicht, aber es wird immer seinen künstlerischen Wert behalten. Dann hörte man das Brahmssche Klavierkonzert in D moll, das Artur Schnabel, ein längst in Rang und Ruf hochstehender Klaviervirtuos, mit der Königl. Kapelle wundervoll spielte, die zuletzt noch Beethovens erste Sinfonie darbot. — Das fünfte Sinfoniekonzert dieser Reihe hatte an zweiter Stelle Bruckners achte Sinfonie stehen, die zehn Jahre lang in Dresden nicht gespielt worden ist. Man lauschte der Musik mit gespannter Aufmerksamkeit und brachte ihr heute, wo die Zuhörer doch mehr für Bruckners Muse geschult sind, auch mehr Verständnis entgegen; zumal das Adagio tiefgehende Eindrücke hinterließ. Zum ersten Male aufgeführt wurde der Gesang der Parzen für sechsstimmigen Chor und Orchester von Brahms, ein ernstes Werk, das in den Singstimmen die Scheu und Furcht vor der Kälte der Götter in dunklen Stimmungen wiedergibt, weshalb auch Alt und Baß das Übergewicht haben. Erst die Worte vom „segnenden Auge" bringen weichere lichtere Töne in das Bild. Gesungen wurde der Chor mit bewundernswerter Feinheit, und die Kapelle hielt sich unter Kapellmeister Reiner auf der Höhe, ganz besonders bei Bruckner, der vollendet wiedergegeben wurde. — Das sechste Sinfoniekonzert der B-Reihe vermittelte den Dresdner Musikfreunden die Bekanntschaft mit einem Werke Georg Schumanns, des Leiters der Berliner Singakademie und einer Meisterschule für Komposition an der Königl. Akademie der Künste, mit der in Dresden noch nicht aufgeführten sinfonischen Dichtung „Im Ringen um ein Ideal". Schumann schildert darin das Streben eines in die Welt hinausziehenden, tatenfrohen Menschen, dem sein Ideal in Gestalt eines schönen Weibes entgegentritt. Unter dem Eindruck dieser hoheitsvollen und anmutigen Gestalt regt sich in ihm das Verlangen nach ihrem Besitz. Aber sie entschwindet ihm. Die Erscheinung begegnet ihm abermals, sein Begehren wird heftiger, aber immer wieder entzieht sie sich ihm, bis sich schließlich die Vereinigung beider fürs ganze Leben vollzieht. Schumann zeigt sich auch in diesem Werke als der feinsinnige Schöpfer charakteristischer Themen, die er in breiter Durchführung zu wirkungsvollen Gebilden ausgestaltet hat. Die Energie des Vorwärtsstrebenden, dessen starker Wille und innerer Kampf finden lebhaften Ausdruck, wobei der Komponist immer geistreich und geschmackvoll bleibt. Voll Wohllaut ist die ideale Frauengestalt charakterisiert, und der Schluß, der die Trauer und Klage um die Unerreichte und die schließliche Vereinigung des Ringenden mit der Lichtgestalt umfaßt, von wahrhafter Schönheit. Die Königl. Kapelle gab das Werk im Ausdruck wie Klang vollendet wieder. Der Komponist wurde wiederholt gerufen und dann herzlich gefeiert, als er am Flügel erschien und Mozarts Klavierkonzert in Es dur spielte.

Die A-Reihe der Hofopersinfoniekonzerte brachte eine Uraufführung, die immer regstes Interesse weckt. Das war diesmal um so mehr der Fall, weil es sich um den Dresdner Tonkünstler Paul Büttner handelte, der schon im Vorjahre mit einer Sinfonie starken Erfolg hatte. Diesmal lernte man seine zweite Sinfonie (G dur) kennen, die die Königl. Kapelle unter Kutzschbachs Leitung mit Hingebung und Vertiefung spielte. Die gestaltende Kraft des Musikers trat lebhaft zutage. Das Werk hat nur drei Sätze, es fehlt der Satz im ruhigen Zeitmaß, nur in der Einleitung zum letzten Satz erscheint er wie eine Mahnung, ein Anlauf, der in schönen, innigen Klängen weichere Empfindungen auslöst. Aber diese Adagiostelle zieht nur wie eine traumhafte Gestalt vorüber, sie wird wieder von frohen Weisen verdrängt, vom Wesen des Frohsinns, der wie ein sonniger Glanz auf dem ganzen Werke liegt. Mit Sehnsucht und Leidenschaft ringt sich im ersten Satz der Wille nach freudiger Lebensauffassung durch, und in einem prachtvollen, lustig dahinperlenden, aus einem Guß geschaffenen Scherzo und in einem heiteren Allegro mit Rondo, in dem sich Grazie mit Lustgefühl bindet, sprühen nach Überwindung einer Anwandlung von schönheitsinniger Ruhe, eben jener oben genannter Adagiostelle, jene lebensfrohen Empfindungen auf, die keine Wehelaute aufkommen lassen. Büttner hat hier aus dem vollen seines reichen Talents geschöpft, eine Fülle charakteristischer Themen erfunden, die Geist und Geschmack verraten, und sie in einer Weise verarbeitet, die reiche Fantasie, viel musikalisches Können, Beherrschung des Orchesters und starkes Gestaltungsvermögen verrät. Das herrliche Werk wurde mit großem Beifall aufgenommen und sein Schöpfer wiederholt gerufen.

In einem philharmonischen Konzert der Firma F. Ries traten zwei Künstler auf, die in Dresden längst einen gefestigten Ruf besitzen: Dr. Ludwig Wüllner und Karl Flesch. Erster sprach Gedichte Friedrichs des Großen und Wildenbruchs Hexenlied mit Schillings Musik. Wie er die Werke geistig erfaßt und mit tiefer Verinnerlichung spricht, das läßt die Dichtungen den Zuhörern zum Erlebnis werden. Man hört solcher Vortragskunst bewundernd zu. Auch Flesch ist ein Meister in seiner Art. In der Wiedergabe von Dvořáks Konzert und einigen z. T. spitzfindigen Soli zeigte sich die reife Kunst dieses Geigenvirtuosen. Als Gastdirigent konnte man in einem weiteren Konzert des philharmonischen Orchesters den Leiter der Münchner philharmonischen Konzerte Ludwig Rüth zum zweiten Male begrüßen. Seine Absicht, nur neue Werke zu bieten, die noch nicht in Dresden gespielt sind, konnte nur zum Teil erfüllt werden; denn die Sträßersche D moll-Sinfonie, die aufgeführt werden sollte, mußte noch am Konzerttage selbst abgesetzt werden, da militärische Einberufungen das Orchester geschwächt hatten und der rasch gesuchte Ersatz keine vollwertige Wiedergabe des Werkes verbürgte. Man hörte als neu nur das Scherzo (Karneval) von Ferdinand Scherber, ein zündend instrumentiertes Werk von Geist und Witz, das seinen musikalischen Inhalt in klarer, fließender Form durchführt. Figuren und Handlung des geschilderten Vorganges während des Karnevals sind geschmackvoll charakterisiert. Das Publikum nahm das Scherzo sehr beifällig auf. Ein Sinfoniekonzert des Dresdner Philharmonischen Orchesters unter Edwin Lindner führte Bronislaw Hubermann auf das Podium, der Beethovens Violinkonzert in wundervoller Ausführung spielte und dann noch in kleineren Stücken, darunter Schuberts Ave Maria, Smetanas Aus der Heimat und Wieniawskis Capricewalzer, seine Kunst leuchten ließ. Als Hauptnummer des orchestralen Teils hörte man die Fantastische Sinfonie von Hektor Berlioz, die die Königl. Kapelle öfter gespielt, die seinerzeit Staub aufgewirbelt hat, aber heute nicht mehr verblüffen kann, trotz so vieler packender Momente, die diese Musik enthält.

Zum zweiten Male in diesem Winter erschien in Dresden das Berliner Philharmonische Orchester unter Nikisch. Es bot diesmals die Ouvertüre Benvenuto Cellini von Berlioz, das Esdur-Klavierkonzert (mit Prof. Emil Sauer), Till Eulenspiegel von Strauß und Tschaikowskys pathetische Sinfonie, Werke von orchestraler Leuchtkraft, sprühendem Geist und zündender Wirkung. Daß das Berliner Orchester, Arthur Nikisch und Emil Sauer ganz auf künstlerischer Höhe standen, bedarf kaum der Versicherung. Georg Irrgang

Musikbrief

Aus Bremen

Von Dr. Johannes Weißenborn

Anfang März

Mitte Oktober nahmen die Philharmonischen Konzerte in gewohnter Weise ihren Anfang. Das im gegebenen Falle durch erste Kräfte der Militärkapelle verstärkte Orchester zeigt sich, gemessen an den durch die Gegenwart geschaffenen Verhältnissen, auf durchaus achtunggebietender Höhe und übt unter Professor E. Wendels bewährtem Stabe auch jetzt seine künstlerische Mission mit vollem Erfolge aus. Als erster Konzertmeister ist ein junger strebsamer Bremer Geiger, Georg Kulenkampff-Post, in das Orchester eingetreten, dessen ungewöhnliche Begabung ihm eine außerordentliche Laufbahn zu verheißen scheint.

Das erste Konzert brachte den sinfonischen Prolog zu einer Tragödie von M. Reger und die von diesem bearbeitete Suite in G moll für kleines Orchester von Bach. Zur Erinnerung an Fritz Steinbach, den Meisterdirigenten Brahmsscher Musik, wurde dessen C moll-Sinfonie in formvollendeter Aufführung geboten.

Im zweiten Konzert bildete den Höhepunkt das Auftreten Elena Gerhardts, die man hier längere Zeit nicht gehört hatte. Sie sang Lieder von Beethoven mit Orchester und danach Schubert. Ihre Darbietungen zeigten sie auf der überragenden Höhe geläuterter Künstlerschaft und namentlich nach der Seite innerlich gereifter Auffassungskraft in strahlendstem Lichte. Haydns Oxford-Sinfonie und Schuberts Unvollendete boten mit Webers Euryanthenvorspiel die stilgerecht und glänzend gegebene Umrahmung für die Leistungen der stürmisch gefeierten Solistin.

Das dritte Konzert brachte ausschließlich Beethoven. Beginnend mit der Koriolanouverture, dem ergreifenden Lebensbild eines tragischen Helden, schloß der Abend mit der C moll-Sinfonie, der man kein besseres Motto geben kann als dies: „Durch Kampf zum Sieg, durch Nacht zum Licht". Und zwischen diese beiden einander geistesverwandten Eckpfeiler hatte man die liebliche Pastorale gestellt, dieses entzückende Stimmungsbild eines begeisterten Naturschwärmers, das zugleich ein klassisches Beispiel einer wahrhaften und echten „Programmmusik" ist. So stand dem im Grunde seines Wesens tief veranlagten Stürmer und Kämpfer Beethoven der poetisch empfindende und zu Zeiten den Reizen des Landlebens in vollem Genießen sich hingebende frohsinnige Lebensphilosoph Beethoven in wirkungsvollstem Kontrast gegenüber.

Im vierten Konzert folgte Brahms' E moll-Sinfonie. Wendel bot mit seinem Orchester eine klare, durchsichtige und sinngemäße Interpretation des vom Tondichter zu einem reizvollen und vielgestaltigen Kunstwerk von gotischen Formenreichtum geschaffenen Gedankenbaues. Konzertmeister Kulenkampff-Post spielte Mendelssohns Violinkonzert in E moll mit vollkommener Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten und erfolgreichem Bemühen, plastische Anschaulichkeit mit schöner, edler Tongebung zu vereinigen. Das Meistersingervorspiel eröffnete diesen Abend.

Für das fünfte Konzert war eine Aufführung der „Jahreszeiten" vorbereitet worden, für deren glückliches Gelingen sich Chor und Orchester mit vollem Erfolge einsetzten. Namentlich nach der Seite klanglicher Fülle hielt sich der Chor auf bemerkenswerter Höhe. Die Solorollen vertraten A. van Eweyk, der den Erwartungen nicht ganz entsprach, Elisabeth Ohlhoff, die viel stimmlichen Glanz entfaltete, und Max Lipman, der sich dem Rahmen des Ganzen verständnisvoll einfügte.

Gegen Ende des Jahres veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft noch ein außerordentliches Konzert im Dom, eine Gedächtnisfeier für unsere gefallenen Krieger, die eine Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms mit der voraufgehenden „Maurerischen Trauermusik" von Mozart brachte. Auch hier boten Chor und Orchester (an der Orgel Gottfried Deetjen) im Verein mit den Solisten (Mientje Lauprecht van Lammen und Franz Geßner) eine prächtig abgetönte die Anschaulichkeit der wechselnden Stimmung überzeugend charakterisierende Gesamtleistung. Eine Wiederholung dieses Konzertes fand mit gleichem Erfolge Anfang Januar im Goethe-Bund statt (diesmal mit einheimischen Solisten: Hanna Siegert und Paul Stiegler).

Gleichfalls eine Aufführung des Deutschen Requiems hatte schon im Oktober der von Otto Vietor geleitete Chor gemeinsam mit dem Städtischen Orchester dargeboten, der von der Kritik eine künstlerische Wiedergabe und ein vorzügliches Gelingen nachgerühmt wurde und die das bislang letzte Glied einer langen Reihe verdienstlicher musikalischer Veranstaltungen dieses tüchtigen Chores während des Krieges bildete.

Die (schon erwähnten) Konzerte des Goethe-Bundes, die sich eines außerordentlich starken Zulaufes erfreuen, brachten am ersten Abend als Hauptwerk Beethovens zweite Sinfonie. Der Hauptsolist dieses Abends war der erste Cellist des Philharmonischen Orchesters, Alex Kropholler, der Dvořáks H moll-Konzert in vorzüglicher Interpretation vortrug.

Am Bußtage führte der Domchor unter Professor Nößler Händels „Josua" auf, der unter Teilnahme tüchtiger Solisten eine durchweg ansprechende und sorgfältig abgerundete Wiedergabe erfuhr; die machtvolle Steigerung im Siegeschor des dritten Aktes war von packender Wirkung. Ebenfalls von Professor Nößler geleitet veranstalteten die Bremer Bundesvereine der Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln im Dom ein wohlgelungenes Konzert mit gemischter Vortragsfolge zum Besten des Roten Kreuzes.

Schließlich ist das Konzert des Bremer Lehrergesangvereins zu erwähnen, dessen Chormeister gegenwärtig Kapellmeister W. Wohllebe ist. Diesmal stand sein Auftreten gegenüber seinen früheren Leistungen hinsichtlich des stimmlichen Materials naturgemäß wohl etwas zurück, nicht aber hinsichtlich seiner bewährten künstlerischen Überlieferung.

Rundschau

Noten am Rande

Die Ordnung für die Reformationsfestlichkeiten sowie das damit verbundene Große Bach-Fest in Eisenach ist in einer Beratung, an der der Präsident des Deutschen Evangelischen Kirchenrates D. Dr. Voigts, Exzellenz (Berlin), der Vorsitzende der Neuen Bach-Gesellschaft Geh. Hofrat v. Haase (Leipzig), die Vertreter der städtischen und kirchlichen Behörden

der Feststadt sowie Oberburghauptmann v. Cranach, Kommandant der Wartburg, teilnahmen, festgelegt worden. Danach findet am 31. Oktober abends Begrüßung und Empfang der von Wittenberg eintreffenden offiziellen Festteilnehmer statt. Den Hauptfesttag (1. November), zu dem die Ankunft Sr. Majestät des Kaisers sowie der deutschen protestantischen Fürsten erhofft wird, leitet am Vormittag der Festakt auf der Wartburg ein, der vorwiegend kirchliches Gepräge tragen soll. Den musikalischen Teil werden die Berliner Singakademie und das Philharmonische Orchester bestreiten. Hieran schließt sich am Nachmittag Festkonzert in der St. Georgenkirche zu Eisenach, einem alten ehrwürdigen Bau, in dem einst Luther gepredigt hat, Johann Sebastian und verschiedene andere Bache die Orgel gespielt haben. Am 2. und 3. November findet alsdann das Große Bach-Fest statt, das den Einfluß der Reformation auf die deutsche Hausmusik erläutern soll durch Kammermusik- und Chorwerke aus dem 16. bis 18. Jahrhundert: Tonwerke von Bach, Schütz, Schein, Scheidt und anderen. Neben den beiden großen reichshauptstädtischen Musikvereinigungen soll auch der Berliner Madrigal-Chor hinzugezogen werden. Im Anschluß an diese Festlichkeiten soll Sonntag, den 4. November, im Eisenacher Stadttheater durch künstlerische Kräfte des Hoftheaters in Weimar Friedrich Lienhards Schauspiel „Luther auf der Wartburg“ gegeben werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Felix Weingartner hat zu Paul Egers Komödie „Adam, Eva und die Schlange“ eine Bühnenmusik geschrieben, die bei der Erstaufführung des Stückes im Berliner Kleinen Theater erstmalig gespielt werden wird.

Berlin. Conrad Ansorge trat wieder in das Lehrerkollegium des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums ein, desgleichen Julius Thornberg, der erste Konzertmeister der Philharmoniker. Der ausgezeichnete Quartettführer Alexander Fiedemann wirkt jetzt als Violinlehrer am Sternschen Konservatorium.

— Willy Möllendorff wird seinen Vortrag am Vierteltonharmonium am 18. April nun auch in Berlin (Harmoniumsaal, Tonkünstlerverein) halten. Am 28. d. M. spielt Möllendorff dort sein neues Instrument in einem Konzert des Grazer Komponisten Karl Bleyle (Beethovensaal, Philharmoniker). Bleyle ist nach Möllendorff der erste Komponist, welcher das bichromatische Harmonium verwendet hat. In diesem Konzert wird Möllendorff auch seine Cdur-Sinfonie dirigieren.

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hat durch ihre Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht im Jahre 1916 eine Einnahme von 280500 Mk. erzielt; an Aufführungsgebühren gingen 236500 Mk. ein, wovon 195600 Mk. an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter und Verleger sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft verteilt wurden. Außer 28000 Mk. für Ruhegehälter wurden im verflossenen Geschäftsjahre rund 43000 Mk. für Unterstützungen verwendet. Mit diesen im Jahre 1916 ausgezahlten 71000 Mk. erhöht sich der Gesamtbetrag, den die genossenschaftliche Unterstützungskasse während der Kriegsdauer zur wirtschaftlichen Besserung der Lage der deutschen Tonsetzer aufbringen konnte, auf rund 160000 Mk.

Halle a. S. Im hiesigen Stadttheater kam mit glänzendem Erfolge Rich. Strauß' „Ariadne auf Naxos“ zur Erstaufführung. Das Werk gehört zweifelsohne zum Wertvollsten, was uns der Meister bisher schenkte, und wurde in der neuen Fassung gegeben, die bekanntlich statt der Molièreschen Komödie „Bürger als Edelmann“ ein ziemlich umfangreiches Vorspiel vorsieht, welches zu dem merkwürdigen stofflichen und stilistischen Durcheinander von tragisch-ernsten und burlesk-heiteren Elementen in der Oper die nötige Erklärung gibt.

Direktor Leopold Sachse zeigte das Werk in einer stilgemäßen szenischen Einrichtung, die auch mit Glück eigene Gedanken in die Tat umsetzte. Der Schauplatz des Vorspiels war nämlich direkt auf eine Bühne verlegt, die dem Zuschauer ihr rückwärtiges Bild zukehrt und über sich hinweg den Blick in den festlich erleuchteten Saal im Schlosse des Wiener Mäzens freiläßt. Unter der sicheren Leitung von Kapellmeister Braun verlief die Aufführung glänzend. In den Hauptrollen wirkten Diner Wahlendorff (Ariadne), Anna Enghardt (Komponist), Elisabeth Schwarz (Zarlinetta) und Alfred Ernesti (Bacchus) mit ausgezeichnetem Erfolge. Die zweite Aufführung leitete der Komponist, der aufs lebhafteste gefeiert wurde.
P. Kl.

Kiel. Studiendirektor Neubeck hat in diesem Winter sechs Sinfoniekonzerte veranstaltet, deren Reingewinn von über 5000 M. ausschließlich Kriegswohlfahrtseinrichtungen zugewiesen wurde. An Gästen waren gewonnen: Possart, Schillings, X. Scharwenka, Havemann, Woyrsch, Kähler, Humperdinck, Hausegger, Scheinpflug, Schnabel, Strauß und Hofopernsängerin Weber. Aufgeführt wurden erstmalig: Ouvertüre zum Cid von Cornelius, Ritters „Herr Walter und die Waldfrau", Schillings' Vorspiel zum dritten Akt vom Pfeiffertag, Scharwenkas F moll-Klavierkonzert, die Hamletouvertüre von Woyrsch, Kählers sinfonischer Prolog zum Prinzen von Homburg, Humperdincks Maurische Rhapsodie, Hauseggers Barbarossa, Bruchstücke aus S. Wagners Opern, Scheinpflugs „Frühling", drei Orchestergesänge und die Alpensinfonie von Strauß. Neubecks sinfonische Dichtung „Der Sieger", die inzwischen auch in Schwerin und Danzig aufgeführt und in Berlin, Hamburg und Stuttgart angenommen wurde, erlebte ihre erfolgreiche Uraufführung.

Leipzig. Am 16. April tritt das auf 120 Mitglieder verstärkte Leipziger Gewandhausorchester unter Führung von Prof. Nikisch seine zweite Konzertreise nach der Schweiz an. Diesmal werden auch die großen Städte der französischen Schweiz: Lausanne und Genf besucht. Nikisch ist es gelungen, Wagner-Festspiele in den bedeutendsten Städten der deutschen Schweiz vorzubereiten, bei denen auch die besten Kräfte Baireuths mitwirken. Aufgeführt werden die „Meistersinger" und „Tristan".

— Eine Erhöhung der Theaterpreise um 2 bis 7 v. H., für einige teure Plätze um 10 v. H. hat der Rat für die Leipziger Stadttheater beschlossen, um den Zuschuß, der 1916 rund 460000 Mk. betrug, herabzudrücken. Man erwartet aus der Preiserhöhung eine Mehreinnahme von etwa 170000 Mk.

Salzburg. Das Geburtshaus Mozarts in Salzburg, in dem sich das Mozart-Museum mit vielen seiner Handschriften befindet, ist um 180000 Kronen in den Besitz der Stiftung Mozarteum übergegangen. Damit ist verbürgt, daß dieses Haus für alle Zeit dem Andenken Mozarts geweiht bleibt.

Wien. Die Wiener Philharmoniker haben den Vertrag mit Felix Weingartner als Leiter der philharmonischen Konzerte bis mit 1922 verlängert.

Bekanntmachung

Das **Kantorenamt** an der hiesigen **St. Paulikirche** kommt am 31. Mai dieses Jahres zur Erledigung. Der Anfangsgehalt beträgt 2400 ℳ. Staffel und Anrechnung auswärts verbrachter Dienstzeit wird vom Kirchenvorstand zugesichert.

Bewerbungen sind unter Beifügung der erforderlichen Zeugnisse über **konservatoristische** und insbesondere **kirchenmusikalische Vorbildung**, eines Lebenslaufes und eines Taufzeugnisses **spätestens bis zum 25. April dieses Jahres** bei der unterzeichneten Kollaturbehörde einzureichen.

Chemnitz, den 26. März 1917

Der Rat der Stadt Chemnitz
Dr. Hübschmann,
Bürgermeister.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 16

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 19. April 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Heine und Chopin

Von **Paul Dietzsch**

II. Schluß

Heines Poesie berauscht sich an seltsamen, grotesken Situationen, grellen und grausigen Visionen. Dies lehr uns ein Blick auf des Dichters Balladen. Da beschwört ein junger Mönch die Leiche der schönsten Frau, und sie setzt sich zu ihm, und sie schauen sich an und schweigen. Da sehen wir die zärtlichen Gespenster Geoffroy und Melisande, die sich, wie einst im Traume, nun gar im Tode lieben. Oder die Prozession der toten Ursulinerinnen, die einst den Heiland zum Hahnrei machten und nun zur Buße allnächtlich im Kloster irre gehen und zu frommen Weisen wüste Worte singen, während Totenhände die Orgel spielen. Oder das Schauergemälde von der Pfalzgräfin Jutta, dem weiblichen Blaubart, der auf nächtlicher Kahnfahrt die Leichen der Ritter nachschwimmen, die sie ertränken ließ. In dem Bravour-Schauerstück „Nächtliche Fahrt" geht die von Chamisso übernommene Vorliebe für das pathologisch Überspannte, für „grausame Narretei" so weit, daß dem Verständnis ein Kommentar zu Hilfe kommen muß. Ein grausiger Humor lacht unheimlich aus dem Situationsbild, wo Karl I. das Köhlerkind wiegt und in Schlaf singt, in dem er seinen künftigen Henker sieht. Selbst Nachtspuk ist Heine gelegentlich zu vulgär, in „Maria Antoinette" läßt er gar am hellen Tage spuken. Von nachgeborenen Dichtern ist E. A. Poe als einziger zu nennen, der Graus und Komik in ähnlicher Weise ineinanderspielen läßt. Selbst in Gedichten, die aus helleren Grundfäden gesponnen, geht noch wie Tagesspuk das Seltsame um, so im Ali Bei, der aus Mädchenarmen zum Kampfe eilt, im Kampfgewühl noch vom genossenen Glücke träumt und zärtlich lächelnd die Feinde niedersäbelt. Wie sehr auch Heines Naturauffassung vom Gebräuchlichen abweicht, beweist folgende Stelle aus dem Rabbi von Bacharach: „Es war eine jener Frühlingsnächte, die zwar lau genug und hell gesternt sind, aber doch die Seele mit seltsamen Schauern erfüllen. Leichenhaft dufteten die Blumen; schadenfroh und zugleich selbstbeängstigt zwitscherten die Vögel; der Mond warf heimtückisch gelbe Streiflichter über den dunkel hinmurmelnden Strom; die hohen Felsenmassen des Ufers schienen bedrohlich wackelnde Riesenhäupter —".

Wie sehr die Phantasie eines Chopin im Reiche des Todes heimisch war, das wissen wir außer aus seinen Kompositionen auch aus den Erzählungen von George Sand. Trotz seines natürlichen Mutes war er dem Aberglauben ergeben und wurde von Gespensterfurcht zermartert. „Die polnischen Volkssagen mit ihren Geistern und ihrem Aberglauben beschäftigten ihn sehr. Die Erscheinungen beunruhigten und verwickelten ihn in ihren Zauberkreis, und statt den Vater oder den Freund aus dem strahlenden Himmel lächeln zu sehen, bildete er sich ein, daß ihre Totenköpfe neben seinem Lager wären, oder riß sich aus ihren kalten Umarmungen." Man glaubt Heine zu lesen. Sonst ist leider in den Chopin-Erinnerungen der Sand nach französischer Weise viel Wortgedonner ohne Gedankenblitze.

In den Florentinischen Nächten schildert Heine die Liebe zu einer Statue und schwärmt von der beseligenden Kälte ihrer Marmorlippen. Dort gesteht er auch, daß er nicht die Farbe der Gesundheit, nicht die Fleischblüte, sondern das Totenhafte und Marmorne liebe. In der Tat, er ist ebensosehr ein Dichter des Todes wie des Lebens. Ist es unbezwinglicher Hang zur Schwermut, der ihn solche Grabesphantasien in warmblühendes Leben verflechten läßt? Oder ist es überschäumende Lebenslust, die ihre Wogen bis in die Gefilde des Todes hinüberrauschen läßt? Oder —

Einmal hatte ich ein seltsames Traumgesicht. Ein Baum erhob seine im Frühlingsschmuck prangende Krone in die blaue Luft, und auf einen seiner Äste saß — der Tod mit der Hippe. Der Anblick war so seltsam und bewegte mich so heftig, daß ich erwachte. Und im Erwachen sagte ich zu mir — es war mehr, als ob die Worte in meine Seele hinein als aus ihr heraustönten —: das ist die Heinesche Poesie.

Es hätte nur einer geringen Anstrengung meiner Phantasie bedurft, um vorstehendes Bild zu größerem Effekt zu steigern. Aber ich wollte ja nur meinen Traum erzählen.

Das ist die Heinesche Poesie. Ihr Wesen ist der Kontrast, und das Ungewöhnliche ist ihre Domäne. Es ist, als treibe den Dichter ein innerster Zwang, von allem, was er denkt und fühlt, allsobald das Gegenteil zu denken und zu fühlen. So sehen wir, wie seine Hand bald die Leier schlägt, bald die Geißel schwingt, wie seine Seele sich bald in süßen Liebestönen ausschwelgt, bald in Spottgrimassen ausfaucht. Um des Kontrastes willen wählt er gern eine Form von volkstümlichster Einfachheit zum Gefäße eines Inhalts von kompliziertester

Modernität. Um des Kontrastes willen zieht sich die Geschichte von der toten Maria durch die italienischen Reisebilder wie ein schwarzer Faden durch ein farbenleuchtendes Gewebe. Auch seine Liebeslyrik mischt die brennendsten Farben des Lebens mit der eisigen Farbe des Todes. Der starke Eichenbaum erhebt sich neben dem sanften Veilchen, auf die Vorstellung des märchenvollen Indiens folgt unmittelbar die Vorstellung des unwirtlichen Lapplands, und der eis- und schneeumhüllte Fichtenbaum muß es sich gefallen lassen, in zarte Beziehungen zu einer morgenländischen Palme verwickelt zu werden. Manches Lied ist nur aus Kontrastgedanken zusammengesetzt, z. B. „Morgens steh ich auf und frage", oder das folgende:
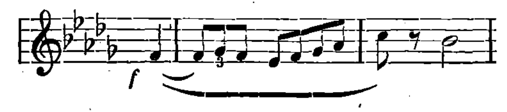
Ach, ich sehne mich nach Tränen,
Liebestränen, schmerzenmild,
Und ich fürchte, dieses Sehnen
Wird am Ende noch erfüllt.

Ach, der Liebe süßes Elend
Und der Liebe bittre Lust
Schleicht sich wieder himmlisch quälend
In die kaum genes'ne Brust.
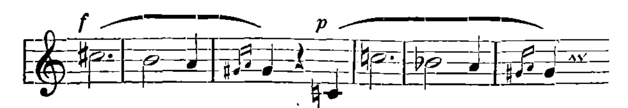
Vielleicht entstammt sogar die Vermischung des Hohen und Niedrigen, des Edlen und Gemeinen nur dieser Sucht nach aparten Wirkungen.

Sie gibt sich wie in der Gesamtrichtung so auch in Einzelheiten kund, bei Heine in den originellen Beiwörtern, bei Chopin in Passagen und Verzierungen, die sich von allem Hergebrachten so auffallend unterscheiden, daß sie nach einem Schumannschen Ausdrucke „wie aus einer fremden Welt" zu stammen scheinen. Aber Chopin ist immer gewählt in seiner Ornamentik, nie hat er uns mit Veilchenaugen, Lilienfingern, Rosenlippen und dergleichen billigem Bildertand aufgewartet. Es erscheint schwer begreiflich, daß ein so geistvoller Poet wie Heine sich manchmal nicht höhere Ansprüche stellte! Glücklicherweise sind Chopins Fiorituren für die Ohren und Hände aller Nationen vernehmbar und ausführbar, während Heines geniale Worterfindungskraft vielleicht in keiner anderen Sprache sich ungeschwächt erhalten kann. Heine ist in Wahrheit ein Pionier, ein Neulanderoberer im Sprachgebiet, während Wagners angebliche Sprachbereicherung nur in der Ausgrabung urweltlicher Wortungetüme besteht.

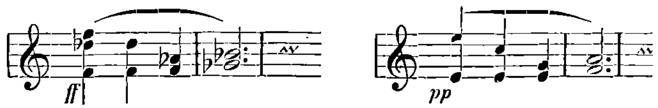
Chopins Vorliebe für die Tanzform beruht zum Teil auf der Vorliebe für Kontrastwirkungen. Hier kann die Lust an hart aufeinanderprallenden Gegensätzen sich ungezügelt austoben, während die Sonatenform vermittelnde Übergänge verlangt. Selbst in den kleinen Mazurken herrscht meist eine scharfe Gegensätzlichkeit der Themen. Die Des dur-Mazurka Op. 30 Nr. 3 ist ein fortwährender Wechsel von Dur und Moll, von f und p, als ob uns eine Landschaft bald in Sonnen-, bald in Mondbeleuchtung gezeigt würde. Die Melodie schließt pp in Des moll, um aber dem Kontrast das letzte Wort zu lassen, wird ihr noch der Des dur-Dreiklang f angeklext. Weiter charakteristische Beispiele sind Stellen in der B moll-Mazurka Op. 24 (mit dem spöttischen Fragezeichen am Schluß):



im A moll-Walzer:
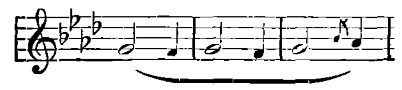


in der Cis moll-Nocturne:



Voller Gegensätze und Überraschungen in melodischer, harmonischer, rhythmischer, dynamischer Beziehung steckt die H moll-Mazurka Op. 33. Nachdem die Melodie acht Takte lang sich ungestört entwickelt hat, wird sie durch eine Viertaktgruppe unterbrochen, die als willkürliche Einfügung in den musikalischen Organismus erscheint. Dann wird die Melodie des Anfangs wieder aufgenommen, aber schon nach vier Takten taucht sie plötzlich unter (C dur) und summt aus dunkler Tiefe, immer unvernehmlicher, bis sie plötzlich wieder an der Oberfläche erscheint. Das zweite Thema steht in B dur. Ein zweitaktiger Tongedanke wird viermal wiederholt, darauf erscheint er in der Tonart der Unterquinte, aber nur zweimal, und wird durch eine Akkordfolge abgelöst, die zur Haupttonart und zum Hauptthema zurückführt. Das dritte Thema (H dur) bricht im strahlenden Diskant, im stolzem f jählings ab, schleicht pp und unisono in der Tiefe weiter und landet endlich im Hauptthema. Wieder versinkt die Melodie und taucht plötzlich wieder auf, intoniert abwechselnd Quinte und Grundton von C dur und bleibt auf der Quinte ruhen; sie scheint rettungslos verirrt in der Tonleiterfremde. Plötzlich findet sie den Rückweg und das Stück einen überraschenden Abschluß.

In dem Des dur-Nokturno — duften nicht die Blumen der Brenta? — hat der Hörer viele enharmonische Überfälle auszustehen. Das E dur-Präludium ist fast ein Seitenstück zu der berühmten Modulationskette im Lohengrin: „Mit züchtigem Gebahren —". Eine kleine Überraschung anderer Art ist das zweigestrichene h in der C dur-Mazurka Op. 24, das plötzliche Abschnappen und ebenso plötzliche Wiederaufnehmen der Achtelbewegung in Op. 42:



Von den Präludien sind manche so abenteuerlich exotisch, so überreizt phantastisch wie das Lied der verzauberten Nachtigall auf dem roten Korallenbaum im Stillen Ozean. Auch wo Heine und Chopin sich an die Volksweise anlehnen, wird der naive Ton immer wieder durchkreuzt von einem frappanten Ausdruck, einer bizarren Wendung oder verzwickten Arabeske: immer wieder lockt es sie, Neuland suchend, von der Heerstraße ab auf wenig begangene Seitenpfade. Diesem Zuge verdankt es Heine, der Virtuos des Volkstons, daß heute außer der Lorelei kein einziges seiner Lieder im Munde des Volkes lebt.

Heine hat recht, wenn er sein Dichterherz der Aloe vergleicht, jener schweren, abenteuerlichen Blume, die nicht oft und leicht zum Blühen kommt, mit ihren scharfgezackten Blättern, woran man sich leicht verletzen kann, mit ihrer goldenen Blütenkrone und wildfremdem Dufte. Freilich, an diesem Dufte sich zu berauschen, ist nicht jedem gegeben. Es war von je das Los aller

eigengearteten Naturen, die sich rückhaltlos ihrer Eigenart überließen, aller Individualitätsherolde und Subjektivitätsapostel: vergöttert oder verkannt zu werden. Diesem Schicksal entgeht der Eklektiker; aber bleibt ihm gehässige Verdammung erspart, so wird ihm auch keine leidenschaftliche Liebe zuteil. Chopin mußte sich gefallen lassen, daß einer der angesehensten Kritiker jener Tage ihm seine ersten Werke als Schülerarbeiten vor die Füße schmiß. Ein sehr bekannter Literarhistoriker spricht von der erschreckenden Gedankenarmut Heines. Dieser funkensprühende, flammenspeiende, blitzeschleudernde Geist — er hat eben nicht für jeden gesprüht, geflammt, geblitzt. Nichtsdestoweniger hat er „mit feuergetränkter Riesenfeder" auch seinen Namen in den Poesiehimmel eingezeichnet — eine leuchtende Flammenschrift, die nicht verlöschen wird, wenn sie auch manches Auge, wie die Flammenschrift an der Wand des Königssaals zu Babylon, nicht sollte entziffern können!

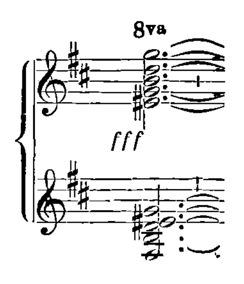
Heines Streben nach dem Ungewöhnlichen streift oft ans Titanische, Ungeheuerliche. An die Himmelsdecke möchte er seine Lippen pressen, die Himmelsaugen sollen sich an seiner Seele ausweinen . . . Man denkt hier der exzentrischen Sprung- und Spanngelüste Chopins (Es dur-Präludium, E moll-Etude), die alles Dagewesene weit überbieten und den Zeitgenossen als Hexereien unbegreiflich waren. Und ebenso findet man bei Chopin jene geknickte Resignation, in die ekstatische Himmelsraserei zurückzuebben pflegt:

> Vergebliches Sehnen, vergebliches Seufzen,
> Das beste wäre, du schliefest ein.

Jenes Streben nimmt bei Heine oft ganz groteske Formen an, die sich aus den Grenzen des guten Geschmacks entfernen, dafür aber den Bereichen unfreiwilliger Komik nähern. So die „Sonnen-Nachtigallen" oder die Christusvision, wobei die Sonne als Herz figuriert, das sein Versöhnungsblut über die Welt ergießt, oder

> Blutquell, rinn' aus meinen Augen,
> Blutquell, brich aus meinem Leib!

Das wirkt ungefähr wie die Akkordbildung im H moll-Scherzo:



Was wohl Chopins musikalischer Schutzpatron Mozart zu solchen Akkorden gesagt hätte? — Chopins Mozart-Verehrung ist ebenso merkwürdig wie Heines Goethe-Verehrung. Das milde Abendleuchten Goethescher Poesie und die grellen Blitzlichteffekte Heineschen Geistes! Die Götterruhe und Himmelsklarheit des großen Wolfgang und die leidenschaftliche Zerrissenheit des unglücklichen Frederik! Ebenso merkwürdig ist die Ablehnung verwandter Geister: einem Heine ist Byron fatal, und Chopin wendet sich ab von Schumann, der ihm doch unter allen Komponisten am ähnlichsten. Man betrachte Chopins Klaviersonaten und frage sich, ob ihr Schöpfer berechtigt war, einem Beethoven Extravaganzen vorzuwerfen. Ähnlich glaubte Heine über die Unflätigkeiten in Goethes Faust sich tugendlich entrüsten zu dürfen.

Chopins Bach-Verehrung erinnert wiederum an Heines Vorliebe für Lessing, den er für seinen Lieblingsschriftsteller erklärte. Vielleicht gefiel es ihm, sich zeitweilig aus der eigenen tropischen Seelentemperatur in die frische Novemberluft des Lessingschen Geistes zu retten, wie er über Frau von Stael spöttelt: Sie hatte sich in Frankreich echauffiert und kam nach Deutschland, um sich bei uns abzukühlen. Heines Bündnis mit Immermann möchte ich — da wir einmal beim Parallelisieren sind — mit Chopins Freundschaft für Bellini vergleichen. Als Heine einmal aufs Gewissen gefragt wurde, ob er Immermann wirklich für einen großen Dichter halte, wich er einer direkten Antwort aus, begnügte sich, Immermanns Verdienste aufzuzählen und schloß: „Was wollen Sie? Es ist so schauerlich, ganz allein zu stehen!" — Diese geistige Einsamkeit ist eines der tragischen Momente wie in Lessings so auch in Heines Leben. Nur zweimal wurde ihm das Glück der Begegnung mit einem ebenbürtigen Geiste: als er in Weimar dem alten Goethe gegenübertrat — aber da war er noch nicht Heine; und als ihn der junge Hebbel in Paris besuchte —, da war er nicht mehr Heine, von Sorge und Krankheit zermürbt.

Heine hat uns die Poesie der Krankenstube erschlossen. Aber schon durch die Dichtung seiner gesunden Tage geht es häufig wie Vorahnung dieser Krankenpoesie. Schon in der „romantischen Schule" begegnet uns die gespenstige Marterblume, das Sinnbild seiner letzten Dichtungsphase. Er liebt das italienische Volk, weil es innerlich krank sei, „und kranke Menschen sind immer wahrhaft vornehmer als gesunde; denn nur der kranke Mensch ist ein Mensch, seine Glieder haben eine Leidensgeschichte, sie sind durchgeistet". Am englischen Volke haßt er nicht zum wenigsten die robuste Gesundheit. Er akklamiert dem Dichterwort „das Leben ist eine Krankheit, die Welt ein Lazarett", und einmal wirft er die Frage auf, ob die Poesie vielleicht eine Krankheit des Menschen, wie die Perle eine Krankheit der Auster sei. Den Schöpfer läßt er bekennen:

> Krankheit ist wohl der letzte Grund
> Des ganzen Schöpferdrangs gewesen;
> Erschaffend konnte ich genesen,
> Erschaffend wurde ich gesund.

„Für die Mouche" ist eine Passionsblume, die, dem eigenen Herzblut entsprossen, Blutzeugnis gibt von dem beispiellosen Martyrium eines Dichterherzens.

Bekannt ist Fields Ausspruch über Chopin: ein Krankenstubentalent. An diesem Ausdrucke ist nur zu tadeln, daß er die kranke Stelle des Chopinschen Wesens zum ganzen Chopin stempelt. Den Fieberpuls in Chopins Musik hat auch Schumann herausgefühlt. Unter den Präludien finden sich wahre Lazarettpoesien, denen von der Farbe der Gesundheit nicht der mindeste Rest verblieben. In dem Maße, wie Chopins Gesundheit schwächer wird, sehen wir diesen krankhaften Zug erstarken, die leidende Blässe seiner Tongestalten sich vertiefen, die blaue Blume der Romantik verwandelt sich in die schwefelgelbe Blume der Passion.

Die Liebesschicksale Chopins zeigen Ähnlichkeit mit denen Heines. Auch Chopin war ein irrender Ritter der Liebe, ein Ritter vom gefallenen Stern. Zweimal liebte der durch äußere Vorzüge nicht minder als mit Talent begnadete Chopin, liebte mit aller leidenschaftlichen Glut, deren sarmatische und orientalische Herzen fähig sind. Gibt es etwas glühend Leidenschaftlicheres als den Schluß des Liedes „Meine Freuden"? Diese Musik gleicht einem Feuerstrom. Die lodernde Flamme seiner Erotik hat Heine
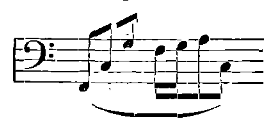
in späteren Varianten vielfach gedämpft. So lautete eine Stelle der Traumbilder in der ursprünglichen Fassung:

> Nur einmal die Lippen und Wangen
> Zerküssen mit Wahnsinnslust!
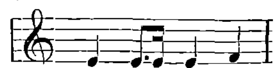
Zweimal erlebte Chopin die Liebe, und zweimal sah er seine Gefühle verraten, seine Hoffnungen betrogen. Die erlittene Kränkung zu vergessen, warf er sich in die Arme der Sand, die ihm kein größeres Glück brachte. Auf Chopins reizbare, leicht verletzliche Natur mußten diese Erfahrungen tiefaufwühlend wirken. Sie waren es, die in seiner Musik jenen bittersüßen, liebhassenden Ton nicht verklingen ließen, die alten bösen Lieder von denen, die sich feindlich ansehen, während sie vor Liebe vergehen, von Herzen, die sich schlecht vertragen, und dennoch brechen, wenn sie scheiden. Sie lehrten ihn auch jenen grimmigen, höhnischen Ton, der besonders die ersten drei Scherzi durchklingt (Heine: das schöne, gelle Lachen). Sie lehrten ihn endlich jene todkranke, todsüchtige Melancholie, die im H moll-Präludium so verzweifelt ringt. So singt ein Herz, dem Gift ins blühende Leben gegossen ward, dem zu Füßen der Abgrund gähnt: — nimm mich auf, uralte Nacht!

Man hat über Chopin gelächelt, weil seine erste Liebe einem Mädchen galt, mit dem er lange nur in Gedanken zu verkehren wagte. Vielleicht verdiente er dieses Lachen doch nicht ganz. Vielleicht scheute er sich, seinem Ideal Gelegenheit zu geben, die Aureole zu zerstören, mit der seine schwärmenden Gedanken es umkränzten. Vielleicht wußte er oder fühlte instinktiv, daß die Wirklichkeit nur allzuoft die grausamste Spielverderberin unserer Träume ist. Vielleicht hielt er es für klüger, den hübschen Leuchtkäfer ruhig phosphoreszieren zu lassen, statt durch seine Ergreifung dem Feuerwerk ein Ende zu machen. Vielleicht war ihm eine ferne Sonne lieber als eine nahe Laterne.

Chopins Tempo rubato findet ein Analogon in der scheinbaren Ungebundenheit des Heineschen Versrhythmus, der doch eine strenge Gesetzmäßigkeit innewohnt. Wie „das ad libitum-Spiel, bei Chopin die liebenswürdigste Originalität des Vortrags, bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet", so sehen wir, wie Heines graziöse Anomalien sich bei den Nachahmern seiner Manier zu Difformitäten auswachsen. Mit Recht hat man in den freien Rhythmen der Nordseebilder ein Abbild des Rhythmus der bewegten See erblickt. Lenau glaubte auch aus dem Liede „Es ragt ins Meer der Runenstein" den Wellenrhythmus herauszuhören. Chopin hat wohl nur während des kurzen Aufenthaltes auf der Insel Majorka mit dem Meere nähere Bekanntschaft gemacht. Aber man braucht nicht einmal das Meer selbst gesehen zu haben, um ein Sänger des Meeres zu sein. Auch der Dichter der Lotosblume hat Indien nie gesehen. Es wäre ein leichtes, das Meer mit all seiner Poesie, mit seiner Schönheit und seinen Schrecken an der Hand Chopinscher Tongedichte zu schildern. Wer hört nicht in der Barcarolle das wilde Andrängen und Anschwellen der Meereswogen, da wo das Baßmotiv



in Oktaven erscheint? Die Berceuse hätte Chopin ebensogut Barcarolle betiteln können, die G dur-Nokturne desgleichen. Das Meer in seiner freundlichsten Laune schaukelt sich im G dur-Präludium, und das Meer mit all seiner Wildheit braust und prasselt „wie ein Tollhaus von Tönen" im H moll-Scherzo, in der A moll-Etüde



in den Sturmfluten der F dur-Ballade, deren Ebbezeiten mich immer an eine Stelle in den Nordseebildern gemahnen:

> Es lebt ein Weib im Norden,
> Ein schönes Weib, königlich schön.
> Die schlanke Zypressengestalt . . .
> Die dunkle Lockenfülle
> Wie eine selige Nacht . . .

Nach Liszt pflegte Chopin den Baß in ruhigem, gleichmäßigem Tempo zu halten, während die rechte Hand sich frei im Takt bewegte. Die obstinaten Baßfiguren Chopins möchte ich mit den Meereswogen vergleichen, die gleichmäßig fortströmen und auf denen das Schiff der Melodie in graziösen und kapriziösen Wendungen sich schaukelt.

Heine und Chopin sind den Regungen der Eitelkeit in hohem Grade ausgesetzt, zugleich aber auch — eine merkwürdige Charakterkombination — denen der Schüchternheit. In Chopins Briefen kommt die Eitelkeit oft in belustigend naiver Weise zum Ausdruck. Einige Proben: „Heute habe ich die Bekanntschaft des Grafen L. gemacht. Er wußte gar nicht, was er alles zu meinem Lobe sagen sollte: so entzückt war er von meinem Spiel. S., W. usw. waren von der Zartheit und Eleganz meines Vortrags ganz enthusiasmiert. Die Gräfin L. und ihre Tochter freuen sich unendlich, daß ich nächsten Dienstag ein zweites Konzert geben werde. Heute im Antikenkabinett bemerkte mich ein mir unbekannter Herr, fragte C., ob ich Chopin sei, und kam mit großen Sprüngen auf mich zu. Er drückte mir seine Freude aus, einen solchen Künstler näher kennen zu lernen, und sagte mir: „Sie haben mich vorgestern wahrhaft entzückt und begeistert!" — Wie kann man selbst so etwas niederschreiben? Nur, wenn man sehr naiv, oder sehr eitel, oder beides ist. Außer einer gewissen Indolenz, die das Erbteil seiner Nation und Rasse, war es wohl hauptsächlich Eitelkeit, die Chopin auf eine Erweiterung seiner Kompositionstätigkeit verzichten ließ. Denn sie hätte ein gewisses Zurücktreten des ausübenden Künstlertums bedingt: das ließ seine Eitelkeit und Sucht nach schnellen unmittelbaren Erfolgen nicht zu. Dieselbe Erfolgshast und Ungeduld ließ einen Heine die bedenkliche Schwenkung vom Dichter zum Tagesschriftsteller vollziehen, hielt ihn wie Chopin fern von großen künstlerischen Aufgaben, die einen langen und langsamen Reifeprozeß bedingen, im Buch über Börne gesteht Heine, daß es der höchste Ehrgeiz seines Lebens gewesen, nicht ein großer Dichter, sondern ein großer Redner zu werden. „Ich hätte für mein Leben gern auf öffentlichem Markte vor einer bunten Versammlung das große Wort erhoben, das die Leidenschaften aufwühlt oder besänftigt und immer eine augenblickliche Wirkung hervorbringt." Man vergleiche hiermit, was Ludolf Wienbarg berichtet, und was ich vollständig wiederhole, weil es geeignet ist, gewisse noch immer weitverbreitete falsche Vorstellungen von des Dichters Persönlichkeit zu korrigieren. „Öffentliche Beredtsamkeit war nicht Heines Sache, auch wenn sein Organ stärker gewesen wäre. Bei seiner Schüchternheit machte ihn jede größere Versammlung beklemmt. Schon in der gewöhnlichen Unterhaltung lähmte ihn ein etwas barscher

Widerspruch oder gar ein satirischer Ausfall die Schwingen. Denn seltsam genug erlag er am ersten der Waffe, deren Meister er war, sobald sie gegen ihn selbst gerichtet wurde; sein Witz wurde ihm treulos, wenn er ihm zu augenblicklicher Verteidigung dienen sollte. Doch nicht nur die Schüchternheit hielt ihn von öffentlichen und selbst auch nur gesellschaftlichen Reden zurück: er fühlte Abneigung vor allen rhetorischen Äußerungen und hatte auch keine Gabe dafür; ein Mangel, der ohne Zweifel in seiner poetischen Individualität begründet war. Er besaß nur Konversationstalent.“ Jener Mangel, der uns als Vorzug erscheint, war allerdings da. Nie ist bei Heine der Gedankenkern von überflüssigem Wortnebel verhüllt, nie sind seine Geistesblitze von lästigem Rededonner begleitet. Was aber den Widerwillen gegen öffentliches Reden betrifft, so definiert ihn Heine als — Widerwille gegen Tabaksqualm . . . Wie er auch die Verlegenheit, von der er in Goethes Gegenwart befallen wurde, nur in humoristischer Verlarvung anzudeuten wagt. Vielleicht ist dies die tiefgeheime Wunde, worauf er in dem Gedicht „Waldeinsamkeit“ anspielt, das Entenfüßchen, das auch er zu verbergen hat. Bekanntlich hatte Chopin eine große, nie besiegte Scheu vor öffentlichem Konzertieren, Seine Eitelkeit aber läßt ihn dies nicht eingestehen (außer einmal gegen Liszt): in seinen Briefen betont er mit deutlicher Absicht immer wieder, daß er sich „gar nicht geängstigt“ und „ganz wie zu Hause“ gespielt habe. Jedenfalls braucht man nicht zu zweifeln am guten Willen beider, ihr Entenfüßchen zu verstecken.

Dabei besaß Chopin nach seines Freundes Liszt Bezeugen einen starken äußeren Mut; wirkliche Gefahren schreckten ihn nicht. Was er während des polnischen Aufstandes an seinen Lehrer Elsner schreibt, mögen sich jene einprägen, die in Chopin immer nur den Feministen sehen: „M. gibt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit ist oder sein soll. Wenn das auch der Fall wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber schon ein Mann und militärpflichtig!“ Den zunehmenden Verfall seiner physischen Kräfte erträgt er mit männlicher Fassung, dem Tode sieht er furchtlos entgegen. Der Dichter Heine hat hinreißenden Ausdruck für Heldentum und Todesbegeisterung. Der Mensch Heine zeigt sich in dieser Hinsicht nicht minder phasenschillernd wie in jeder anderen: er gleicht jenem trojanischen Königssohn, der nicht nur bei Frauen, sondern auch in der Schlacht gelegentlich ein Held sein konnte und ebensooft ein Feigling war. Aber hatte Heine auch wenig aktiven Mut, so besaß er doch ganz den passiven Mut seiner Rasse, die übermenschliche Kraft, die märchenhafte Zähigkeit im Dulden. Was er während seines Krankenlagers geschrieben, ist ein Triumpf des Willens über den Geist und des Geistes über den Körper, davor selbst das Kunstmartyrium eines Schillers verblaßt.

Und doch hatte Heine so wenig Beruf zum Märtyrer! Was für erschütternde Tragödien doch das Leben dichtet! Zu allen Zeiten wird ein so hartes Los gefühlvolle Seelen zum Mitleid bewegen und zum Nachsinnen anregen über das traurige Rätsel, wie innere Bestimmung und äußere Lage eines Menschen sich so feindlich entzweien können. Und doch gibt es ein Los, das härter als das seine und härter als jedes andere, und das ist: zu sterben ohne gelebt zu haben. Alles ist relativ: nicht die Größe der Leidenslast allein ist maßgebend, sondern auch die Stärke des Rückens, der sie trägt. Lebensfreuden sind treffliche Rückgratstärker für spätere Leidenstage. Ein Student gab als Grund seines Selbstmordes an: daß er sich nicht einer glücklichen Kindheit erinnern könne. Bevor Heine in seine Matratzengruft versank, war er ein reicher Mensch gewesen; das angesammelte Lebenskapital war hinreichend, um seine Dichterphantasie während eines zehnjährigen Krankenlagers vor Mangel zu schützen. Man vergleiche damit das Schicksal eines Menschen, der in der ersten Lebensblüte aufs Krankenlager sinkt und seine Kräfte ungenützt vermodern sieht: was nützt ihm die von der Natur erhaltene Anweisung auf echtes Dichtertum, die ihm das Leben nicht auszahlen kann? Um ein Künstler zu werden, muß man zuvor ein Mensch sein, und um ein Mensch zu werden, muß man etwas erleben. Eine Gedankenmühle, die vermorscht, bevor die Lebenswoge sie in Gang gebracht, hat ihren Beruf verfehlt. Der Verwesungsprozeß eines Geistes ist kein schönes Schauspiel, am wenigsten für den Eigentümer. Auch das schon zitierte Los eines Beethoven ist mit dem vorliegenden nicht zu vergleichen: denn Beethoven ist nicht in früher Jugend schon ertaubt und verhindert worden, die Schätze seines Talents zu heben. Sonst würde die Welt nicht von ihm wissen — auch von ihm nicht. Des Lebens dunkelste Leiden bleiben im Dunkeln, und das ist gut; denn sonst würde die Menschheit in einer allgemeinen Selbstmordraserei zugrunde gehen.



„Idomeneus“ in neuer Bearbeitung und „Ariadne auf Naxos“ in neuer Fassung

im Hoftheater zu Karlsruhe

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Man merkt dem „Idomeneus“ auch in der neuen Gestalt wirklich nicht an, daß er ursprünglich zu einem Münchener Karneval komponiert wurde, noch weniger allerdings, daß sein Schöpfer damals gerade von Paris zurückgekehrt war und allen mondänen verführerischen Stimmungen abhold, sich daran machte, die Grundlage der deutschen Nationaloper zu schaffen. Für ein Werk wie der „Idomeneus“, das weder an einem Anfang noch an einem Ende steht, wiewohl seine Bewunderer darin teils den ersten „echten“ Mozart sehen wollten, teils den letzten Höhepunkt der opera seria, sind die Konturen seiner Entstehungszeit nicht gleichgültig und haben namentlich, wenn es sich um einen originalen Operntyp dabei handeln sollte, auf die Beurteilung sogenannter Bearbeitungen entscheidenden Einfluß. Ernster gedacht wäre dem noch hinzuzufügen, daß für noch so haltbare Veränderungen denn doch auch der Beweis ihrer Notwendigkeit erbracht werden muß, bevor der Welt etwas vorgesetzt wird, das „neu“ sogar nach des Meisters Plänen und Vorlagen sein soll. Für literarische Ambitionen — und viel Besseres wird gewöhnlich unter dem Deckmantel solcher Bearbeitungen, die sich auf die Handschrift des Meisters berufen, nicht gewollt — ist Mozart nachgerade der historisch gewordene Tummelplatz, und deshalb schon scheint mir die akademische Bereitwilligkeit unserer Tage, die ihm immer etwas am Zeug flicken will, als eine Sache von sehr geteilte[illegible] ohne jedes innerliche Interesse jedenfalls. Geniale [illegible] fehlen dem Idomeneus sicher nicht; wenn m[illegible] sehr selten auf der Bühne begegnet und di[illegible] sein Los entschieden hat, so sollte man die[illegible] all seinen Schwächen und Vorzügen lassen, [illegible] Opernwillen Mozarts nicht erneut heraufbe[illegible] es, eine Jugendsünde zu „berichtigen“. St[illegible] bemerken, daß die alte italienisierende [illegible] aus dominiert und dem Schöpfer dami[illegible]

[illegible] der
nachdem
nach vorne
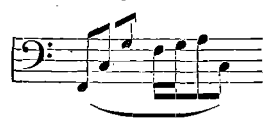
in späteren Varianten vielfach gedämpft. So lautete eine Stelle der Traumbilder in der ursprünglichen Fassung:

Nur einmal die Lippen und Wangen
Zerküssen mit Wahnsinnslust!
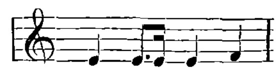
Zweimal erlebte Chopin die Liebe, und zweimal sah er seine Gefühle verraten, seine Hoffnungen betrogen. Die erlittene Kränkung zu vergessen, warf er sich in die Arme der Sand, die ihm kein größeres Glück brachte. Auf Chopins reizbare, leicht verletzliche Natur mußten diese Erfahrungen tiefaufwühlend wirken. Sie waren es, die in seiner Musik jenen bittersüßen, liebhassenden Ton nicht verklingen ließen, die alten bösen Lieder von denen, die sich feindlich ansehen, während sie vor Liebe vergehen, von Herzen, die sich schlecht vertragen, und dennoch brechen, wenn sie scheiden. Sie lehrten ihn auch jenen grimmigen, höhnischen Ton, der besonders die ersten drei Scherzi durchklingt (Heine: das schöne, gelle Lachen). Sie lehrten ihn endlich jene todkranke, todsüchtige Melancholie, die im H moll-Präludium so verzweifelt ringt. So singt ein Herz, dem Gift ins blühende Leben gegossen ward, dem zu Füßen der Abgrund gähnt: — nimm mich auf, uralte Nacht!

Man hat über Chopin gelächelt, weil seine erste Liebe einem Mädchen galt, mit dem er lange nur in Gedanken zu verkehren wagte. Vielleicht verdiente er dieses Lachen doch nicht ganz. Vielleicht scheute er sich, seinem Ideal Gelegenheit zu geben, die Aureole zu zerstören, mit der seine schwärmenden Gedanken es umkränzten. Vielleicht wußte er oder fühlte instinktiv, daß die Wirklichkeit nur allzuoft die grausamste Spielverderberin unserer Träume ist. Vielleicht hielt er es für klüger, den hübschen Leuchtkäfer ruhig phosphoreszieren zu lassen, statt durch seine Ergreifung dem Feuerwerk ein Ende zu machen. Vielleicht war ihm eine ferne Sonne lieber als eine nahe Laterne.

Chopins T e m p o r u b a t o findet ein Analogon in der scheinbaren Ungebundenheit des Heineschen Versrhythmus, der doch eine strenge Gesetzmäßigkeit innewohnt. Wie „das ad libitum - Spiel, bei Chopin die liebenswürdigste Originalität des Vortrags, bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet", so sehen wir, wie Heines graziöse Anomalien sich bei den Nachahmern seiner Manier zu Difformitäten auswachsen. Mit Recht hat man in den freien Rhythmen der Nordseebilder ein Abbild des Rhythmus der bewegten See erblickt. Lenau glaubte auch aus dem Liede „Es ragt ins Meer der Runenstein" den Wellenrhythmus herauszuhören. Chopin hat wohl nur während des kurzen Aufenthaltes auf der Insel Majorka mit dem Meere nähere Bekanntschaft gemacht. Aber man braucht nicht einmal das Meer selbst gesehen zu haben, um ein Sänger des Meeres zu sein. Auch der Dichter der Lotosblume hat Indien nie gesehen. Es wäre ein leichtes, das Meer mit all seiner Poesie, mit seiner Schönheit und seinen Schrecken an der Hand Chopinscher Tongedichte zu schildern. Wer hört nicht in der Barcarolle das wilde Andrängen und Anschwellen der Meereswogen, da wo das Baßmotiv



in Oktaven erscheint? Die Berceuse hätte Chopin ebensogut Barcarolle betiteln können, die G dur-Nokturne desgleichen. Das Meer in seiner freundlichsten Laune schaukelt sich im G dur-Präludium, und das Meer mit all seiner Wildheit braust und prasselt „wie ein Tollhaus von Tönen" im H moll-Scherzo, in der A moll-Etüde



in den Sturmfluten der F dur-Ballade, deren Ebbezeiten mich immer an eine Stelle in den Nordseebildern gemahnen:

Es lebt ein Weib im Norden,
Ein schönes Weib, königlich schön.
Die schlanke Zypressengestalt . . .
Die dunkle Lockenfülle
Wie eine selige Nacht . . .

Nach Liszt pflegte Chopin den Baß in ruhigem, gleichmäßigem Tempo zu halten, während die rechte Hand sich frei im Takt bewegte. Die obstinaten Baßfiguren Chopins möchte ich mit den Meereswogen vergleichen, die gleichmäßig fortströmen und auf denen das Schiff der Melodie in graziösen und kapriziösen Wendungen sich schaukelt.

Heine und Chopin sind den Regungen der E i t e l k e i t in hohem Grade ausgesetzt, zugleich aber auch — eine merkwürdige Charakterkombination — denen der S c h ü c h t e r n h e i t. In Chopins Briefen kommt die Eitelkeit oft in belustigend naiver Weise zum Ausdruck. Einige Proben: „Heute habe ich die Bekanntschaft des Grafen L. gemacht. Er wußte gar nicht, was er alles zu meinem Lobe sagen sollte: so entzückt war er von meinem Spiel. S., W. usw. waren von der Zartheit und Eleganz meines Vortrags ganz enthusiasmiert. Die Gräfin L. und ihre Tochter freuen sich unendlich, daß ich nächsten Dienstag ein zweites Konzert geben werde. Heute im Antikenkabinett bemerkte mich ein mir unbekannter Herr, fragte C., ob ich Chopin sei, und kam mit großen Sprüngen auf mich zu. Er drückte mir seine Freude aus, einen solchen Künstler näher kennen zu lernen, und sagte mir: „S i e h a b e n m i c h v o r g e s t e r n w a h r h a f t e n t z ü c k t u n d b e g e i s t e r t!" — Wie kann man selbst so etwas niederschreiben? Nur, wenn man sehr naiv, oder sehr eitel, oder beides ist. Außer einer gewissen Indolenz, die das Erbteil seiner Nation und Rasse, war es wohl hauptsächlich Eitelkeit, die Chopin auf eine Erweiterung seiner Kompositionstätigkeit verzichten ließ. Denn sie hätte ein gewisses Zurücktreten des a u s ü b e n d e n Künstlertums bedingt: das ließ seine Eitelkeit und Sucht nach schnellen unmittelbaren Erfolgen nicht zu. Dieselbe Erfolgshast und Ungeduld ließ einen Heine die bedenkliche Schwenkung vom Dichter zum Tagesschriftsteller vollziehen, hielt ihn wie Chopin fern von großen künstlerischen Aufgaben, die einen langen und langsamen Reifeprozeß bedingen, im Buch über Börne gesteht Heine, daß es der höchste Ehrgeiz seines Lebens gewesen, nicht ein großer Dichter, sondern ein g r o ß e r R e d n e r zu werden. „Ich hätte für mein Leben gern auf öffentlichem Markte vor einer bunten Versammlung das große Wort erhoben, das die Leidenschaften aufwühlt oder besänftigt und immer eine a u g e n b l i c k l i c h e W i r k u n g hervorbringt." Man vergleiche hiermit, was Ludolf Wienbarg berichtet, und was ich vollständig wiederhole, weil es geeignet ist, gewisse noch immer weitverbreitete falsche Vorstellungen von des Dichters Persönlichkeit zu korrigieren. „Öffentliche Beredtsamkeit war nicht Heines Sache, auch wenn sein Organ stärker gewesen wäre. Bei seiner Schüchternheit machte ihn jede größere Versammlung beklemmt. Schon in der gewöhnlichen Unterhaltung lähmte ihn ein etwas barscher

Widerspruch oder gar ein satirischer Ausfall die Schwingen. Denn seltsam genug erlag er am ersten der Waffe, deren Meister er war, sobald sie gegen ihn selbst gerichtet wurde; sein Witz wurde ihm treulos, wenn er ihm zu augenblicklicher Verteidigung dienen sollte. Doch nicht nur die Schüchternheit hielt ihn von öffentlichen und selbst auch nur gesellschaftlichen Reden zurück: er fühlte Abneigung vor allen rhetorischen Äußerungen und hatte auch keine Gabe dafür; ein Mangel, der ohne Zweifel in seiner poetischen Individualität begründet war. Er besaß nur Konversationstalent." Jener Mangel, der uns als Vorzug erscheint, war allerdings da. Nie ist bei Heine der Gedankenkern von überflüssigem Wortnebel verhüllt, nie sind seine Geistesblitze von lästigem Rededonner begleitet. Was aber den Widerwillen gegen öffentliches Reden betrifft, so definiert ihn Heine als — Widerwille gegen Tabaksqualm . . . Wie er auch die Verlegenheit, von der er in Goethes Gegenwart befallen wurde, nur in humoristischer Verlarvung anzudeuten wagt. Vielleicht ist dies die tiefgeheime Wunde, worauf er in dem Gedicht „Waldeinsamkeit" anspielt, das Entenfüßchen, das auch er zu verbergen hat. Bekanntlich hatte Chopin eine große, nie besiegte Scheu vor öffentlichem Konzertieren, Seine Eitelkeit aber läßt ihn dies nicht eingestehen (außer einmal gegen Liszt): in seinen Briefen betont er mit deutlicher Absicht immer wieder, daß er sich „gar nicht geängstigt" und „ganz wie zu Hause" gespielt habe. Jedenfalls braucht man nicht zu zweifeln am guten Willen beider, ihr Entenfüßchen zu verstecken.

Dabei besaß Chopin nach seines Freundes Liszt Bezeugen einen starken äußeren Mut; wirkliche Gefahren schreckten ihn nicht. Was er während des polnischen Aufstandes an seinen Lehrer Elsner schreibt, mögen sich jene einprägen, die in Chopin immer nur den Feministen sehen: „M. gibt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit ist oder sein soll. Wenn das auch der Fall wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber schon ein Mann und militärpflichtig!" Den zunehmenden Verfall seiner physischen Kräfte erträgt er mit männlicher Fassung, dem Tode sieht er furchtlos entgegen. Der Dichter Heine hat hinreißenden Ausdruck für Heldentum und Todesbegeisterung. Der Mensch Heine zeigt sich in dieser Hinsicht nicht minder phasenschillernd wie in jeder anderen: er gleicht jenem trojanischen Königssohn, der nicht nur bei Frauen, sondern auch in der Schlacht gelegentlich ein Held sein konnte und ebensooft ein Feigling war. Aber hatte Heine auch wenig aktiven Mut, so besaß er doch ganz den passiven Mut seiner Rasse, die übermenschliche Kraft, die märchenhafte Zähigkeit im Dulden. Was er während seines Krankenlagers geschrieben, ist ein Triumpf des Willens über den Geist und des Geistes über den Körper, davor selbst das Kunstmartyrium eines Schillers verblaßt.

Und doch hatte Heine so wenig Beruf zum Märtyrer! Was für erschütternde Tragödien doch das Leben dichtet! Zu allen Zeiten wird ein so hartes Los gefühlvolle Seelen zum Mitleid bewegen und zum Nachsinnen anregen über das traurige Rätsel, wie innere Bestimmung und äußere Lage eines Menschen sich so feindlich entzweien können. Und doch gibt es ein Los, das härter als das seine und härter als jedes andere, und das ist: zu sterben ohne gelebt zu haben. Alles ist relativ: nicht die Größe der Leidenslast allein ist maßgebend, sondern auch die Stärke des Rückens, der sie trägt. Lebensfreuden sind treffliche Rückgratstärker für spät
als Grund seines Selbstm
glücklichen Kindheit erh
seine Matratzengruft vers
gewesen; das angesammelt
um seine Dichterphantasi
Krankenlagers vor Mangel
damit das Schicksal eines
Lebensblüte aufs Krankenla
ungenützt vermodern sieht:
Natur erhaltene Anweisung
ihm das Leben nicht auszahl
zu werden, muß man zuvor ..., und um
ein Mensch zu werden, muß ... etwas erleben. Eine Gedankenmühle, die vermorscht, bevor die Lebenswoge sie in Gang gebracht, hat ihren Beruf verfehlt. Der Verwesungsprozeß eines Geistes ist kein schönes Schauspiel, am wenigsten für den Eigentümer. Auch das schon zitierte Los eines Beethoven ist mit dem vorliegenden nicht zu vergleichen: denn Beethoven ist nicht in früher Jugend schon ertaubt und verhindert worden, die Schätze seines Talents zu heben. Sonst würde die Welt nicht von ihm wissen — auch von ihm nicht. Des Lebens dunkelste Leiden bleiben im Dunkeln, und das ist gut; denn sonst würde die Menschheit in einer allgemeinen Selbstmordraserei zugrunde gehen.



„Idomeneus" in neuer Bearbeitung und „Ariadne auf Naxos" in neuer Fassung

im Hoftheater zu Karlsruhe

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Man merkt dem „Idomeneus" auch in der neuen Gestalt wirklich nicht an, daß er ursprünglich zu einem Münchener Karneval komponiert wurde, noch weniger allerdings, daß sein Schöpfer damals gerade von Paris zurückgekehrt war und allen mondänen verführerischen Stimmungen abhold, sich daran machte, die Grundlage der deutschen Nationaloper zu schaffen. Für ein Werk wie der „Idomeneus", das weder an einem Anfang noch an einem Ende steht, wiewohl seine Bewunderer darin teils den ersten „echten" Mozart sehen wollten, teils den letzten Höhepunkt der opera seria, sind die Konturen seiner Entstehungszeit nicht gleichgültig und haben namentlich, wenn es sich um einen originalen Operntyp dabei handeln sollte, auf die Beurteilung sogenannter Bearbeitungen entscheidenden Einfluß. Ernster gedacht wäre dem noch hinzuzufügen, daß für noch so haltbare Veränderungen denn doch auch der Beweis ihrer Notwendigkeit erbracht werden muß, bevor der Welt etwas vorgesetzt wird, das „neu" sogar nach des Meisters Plänen und Vorlagen sein soll. Für literarische Ambitionen — und viel Besseres wird gewöhnlich unter dem Deckmantel solcher Bearbeitungen, die sich auf die Handschrift des Meisters berufen, nicht gewollt — ist Mozart nachgerade der historisch gewordene Tummelplatz, und deshalb schon scheint mir die akademische Bereitwilligkeit unserer Tage, die ihm immer etwas am Zeug flicken will, als eine Sache von sehr geteilten Werten, ohne jedes innerliche Interesse jedenfalls. Geniale Momente z. B. fehlen dem Idomeneus sicher nicht; wenn man ihm trotzdem sehr selten auf der Bühne begegnet und die Zeit also längst sein Los entschieden hat, so sollte man dies Jugendwerk mit all seinen Schwächen und Vorzügen lassen, wie es ist, und den Opernwillen Mozarts nicht erneut heraufbeschwören, als gelte es, eine Jugendsünde zu „berichtigen". Stilistisch ist auch zu bemerken, daß die alte italienisierende Melodie darin durchaus dominiert und dem Schöpfer damit so starke szenische
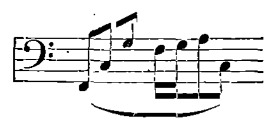
in späteren Varianten vielfach gedämpft. So lautete eine Stelle der Traumbilder in der ursprünglichen Fassung:

Nur einmal die Lippen und Wangen
Zerküssen mit Wahnsinnslust!
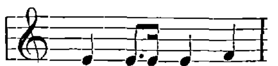
Zweimal erlebte Chopin die Liebe, und zweimal sah er seine Gefühle verraten, seine Hoffnungen betrogen. Die erlittene Kränkung zu vergessen, warf er sich in die Arme der Sand, die ihm kein größeres Glück brachte. Auf Chopins reizbare, leicht verletzliche Natur mußten diese Erfahrungen tiefaufwühlend wirken. Sie waren es, die in seiner Musik jenen bittersüßen, liebhassenden Ton nicht verklingen ließen, die alten bösen Lieder von denen, die sich feindlich ansehen, während sie vor Liebe vergehen, von Herzen, die sich schlecht vertragen, und dennoch brechen, wenn sie scheiden. Sie lehrten ihn auch jenen grimmigen, höhnischen Ton, der besonders die ersten drei Scherzi durchklingt (Heine: das schöne, gelle Lachen). Sie lehrten ihn endlich jene todkranke, todsüchtige Melancholie, die im H moll-Präludium so verzweifelt ringt. So singt ein Herz, dem Gift ins blühende Leben gegossen ward, dem zu Füßen der Abgrund gähnt: — nimm mich auf, uralte Nacht!

Man hat über Chopin gelächelt, weil seine erste Liebe einem Mädchen galt, mit dem er lange nur in Gedanken zu verkehren wagte. Vielleicht verdiente er dieses Lachen doch nicht ganz. Vielleicht scheute er sich, seinem Ideal Gelegenheit zu geben, die Aureole zu zerstören, mit der seine schwärmenden Gedanken es umkränzten. Vielleicht wußte er oder fühlte instinktiv, daß die Wirklichkeit nur allzuoft die grausamste Spielverderberin unserer Träume ist. Vielleicht hielt er es für klüger, den hübschen Leuchtkäfer ruhig phosphoreszieren zu lassen, statt durch seine Ergreifung dem Feuerwerk ein Ende zu machen. Vielleicht war ihm eine ferne Sonne lieber als eine nahe Laterne.

Chopins Tempo rubato findet ein Analogon in der scheinbaren Ungebundenheit des Heineschen Versrhythmus, der doch eine strenge Gesetzmäßigkeit innewohnt. Wie „das ad libitum-Spiel, bei Chopin die liebenswürdigste Originalität des Vortrags, bei den Interpreten seiner Musik in Taktlosigkeit ausartet", so sehen wir, wie Heines graziöse Anomalien sich bei den Nachahmern seiner Manier zu Difformitäten auswachsen. Mit Recht hat man in den freien Rhythmen der Nordseebilder ein Abbild des Rhythmus der bewegten See erblickt. Lenau glaubte auch aus dem Liede „Es ragt ins Meer der Runenstein" den Wellenrhythmus herauszuhören. Chopin hat wohl nur während des kurzen Aufenthaltes auf der Insel Majorka mit dem Meere nähere Bekanntschaft gemacht. Aber man braucht nicht einmal das Meer selbst gesehen zu haben, um ein Sänger des Meeres zu sein. Auch der Dichter der Lotosblume hat Indien nie gesehen. Es wäre ein leichtes, das Meer mit all seiner Poesie, mit seiner Schönheit und seinen Schrecken an der Hand Chopinscher Tongedichte zu schildern. Wer hört nicht in der Barcarolle das wilde Andrängen und Anschwellen der Meereswogen, da wo das Baßmotiv



in Oktaven erscheint? Die Berceuse hätte Chopin ebensogut Barcarolle betiteln können, die G dur-Nokturne desgleichen. Das Meer in seiner freundlichsten Laune schaukelt sich im G dur-Präludium, und das Meer mit all seiner Wildheit braust und prasselt „wie ein Tollhaus von Tönen" im H moll-Scherzo, in der A moll-Etüde



in den Sturmfluten der F dur-Ballade, deren Ebbezeiten mich immer an eine Stelle in den Nordseebildern gemahnen:

Es lebt ein Weib im Norden,
Ein schönes Weib, königlich schön.
Die schlanke Zypressengestalt . . .
Die dunkle Lockenfülle
Wie eine selige Nacht . . .

Nach Liszt pflegte Chopin den Baß in ruhigem, gleichmäßigem Tempo zu halten, während die rechte Hand sich frei im Takt bewegte. Die obstinaten Baßfiguren Chopins möchte ich mit den Meereswogen vergleichen, die gleichmäßig fortströmen und auf denen das Schiff der Melodie in graziösen und kapriziösen Wendungen sich schaukelt.

Heine und Chopin sind den Regungen der Eitelkeit in hohem Grade ausgesetzt, zugleich aber auch — eine merkwürdige Charakterkombination — denen der Schüchternheit. In Chopins Briefen kommt die Eitelkeit oft in belustigend naiver Weise zum Ausdruck. Einige Proben: „Heute habe ich die Bekanntschaft des Grafen L. gemacht. Er wußte gar nicht, was er alles zu meinem Lobe sagen sollte: so entzückt war er von meinem Spiel. S., W. usw. waren von der Zartheit und Eleganz meines Vortrags ganz enthusiasmiert. Die Gräfin L. und ihre Tochter freuen sich unendlich, daß ich nächsten Dienstag ein zweites Konzert geben werde. Heute im Antikenkabinett bemerkte mich ein mir unbekannter Herr, fragte C., ob ich Chopin sei, und kam mit großen Sprüngen auf mich zu. Er drückte mir seine Freude aus, einen solchen Künstler näher kennen zu lernen, und sagte mir: „Sie haben mich vorgestern wahrhaft entzückt und begeistert!" — Wie kann man selbst so etwas niederschreiben? Nur, wenn man sehr naiv, oder sehr eitel, oder beides ist. Außer einer gewissen Indolenz, die das Erbteil seiner Nation und Rasse, war es wohl hauptsächlich Eitelkeit, die Chopin auf eine Erweiterung seiner Kompositionstätigkeit verzichten ließ. Denn sie hätte ein gewisses Zurücktreten des ausübenden Künstlertums bedingt: das ließ seine Eitelkeit und Sucht nach schnellen unmittelbaren Erfolgen nicht zu. Dieselbe Erfolgshast und Ungeduld ließ einen Heine die bedenkliche Schwenkung vom Dichter zum Tagesschriftsteller vollziehen, hielt ihn wie Chopin fern von großen künstlerischen Aufgaben, die einen langen und langsamen Reifeprozeß bedingen, im Buch über Börne gesteht Heine, daß es der höchste Ehrgeiz seines Lebens gewesen, nicht ein großer Dichter, sondern ein großer Redner zu werden. „Ich hätte für mein Leben gern auf öffentlichem Markte vor einer bunten Versammlung das große Wort erhoben, das die Leidenschaften aufwühlt oder besänftigt und immer eine augenblickliche Wirkung hervorbringt." Man vergleiche hiermit, was Ludolf Wienbarg berichtet, und was ich vollständig wiederhole, weil es geeignet ist, gewisse noch immer weitverbreitete falsche Vorstellungen von des Dichters Persönlichkeit zu korrigieren. „Öffentliche Beredtsamkeit war nicht Heines Sache, auch wenn sein Organ stärker gewesen wäre. Bei seiner Schüchternheit machte ihn jede größere Versammlung beklemmt. Schon in der gewöhnlichen Unterhaltung lähmte ihm ein etwas barscher

Widerspruch oder gar ein satirischer Ausfall die Schwingen. Denn seltsam genug erlag er am ersten der Waffe, deren Meister er war, sobald sie gegen ihn selbst gerichtet wurde; sein Witz wurde ihm treulos, wenn er ihm zu augenblicklicher Verteidigung dienen sollte. Doch nicht nur die Schüchternheit hielt ihn von öffentlichen und selbst auch nur gesellschaftlichen Reden zurück: er fühlte Abneigung vor allen rhetorischen Äußerungen und hatte auch keine Gabe dafür; ein Mangel, der ohne Zweifel in seiner poetischen Individualität begründet war. Er besaß nur Konversationstalent." Jener Mangel, der uns als Vorzug erscheint, war allerdings da. Nie ist bei Heine der Gedankenkern von überflüssigem Wortnebel verhüllt, nie sind seine Geistesblitze von lästigem Rededonner begleitet. Was aber den Widerwillen gegen öffentliches Reden betrifft, so definiert ihn Heine als — Widerwille gegen Tabaksqualm . . . Wie er auch die Verlegenheit, von der er in Goethes Gegenwart befallen wurde, nur in humoristischer Verlarvung anzudeuten wagt. Vielleicht ist dies die tiefgeheime Wunde, worauf er in dem Gedicht „Waldeinsamkeit" anspielt, das Entenfüßchen, das auch er zu verbergen hat. Bekanntlich hatte Chopin eine große, nie besiegte Scheu vor öffentlichem Konzertieren, Seine Eitelkeit aber läßt ihn dies nicht eingestehen (außer einmal gegen Liszt): in seinen Briefen betont er mit deutlicher Absicht immer wieder, daß er sich „gar nicht geängstigt" und „ganz wie zu Hause" gespielt habe. Jedenfalls braucht man nicht zu zweifeln am guten Willen beider, ihr Entenfüßchen zu verstecken.

Dabei besaß Chopin nach seines Freundes Liszt Bezeugen einen starken äußeren Mut; wirkliche Gefahren schreckten ihn nicht. Was er während des polnischen Aufstandes an seinen Lehrer Elsner schreibt, mögen sich jene einprägen, die in Chopin immer nur den Feministen sehen: „M. gibt sich umsonst Mühe, mich zu überzeugen, daß der Künstler ein Kosmopolit ist oder sein soll. Wenn das auch der Fall wäre, so bin ich als Künstler noch in der Wiege, als Pole aber schon ein Mann und militärpflichtig!" Den zunehmenden Verfall seiner physischen Kräfte erträgt er mit männlicher Fassung, dem Tode sieht er furchtlos entgegen. Der Dichter Heine hat hinreißenden Ausdruck für Heldentum und Todesbegeisterung. Der Mensch Heine zeigt sich in dieser Hinsicht nicht minder phasenschillernd wie in jeder anderen: er gleicht jenem trojanischen Königssohn, der nicht nur bei Frauen, sondern auch in der Schlacht gelegentlich ein Held sein konnte und ebensooft ein Feigling war. Aber hatte Heine auch wenig aktiven Mut, so besaß er doch ganz den passiven Mut seiner Rasse, die übermenschliche Kraft, die märchenhafte Zähigkeit im Dulden. Was er während seines Krankenlagers geschrieben, ist ein Triumpf des Willens über den Geist und des Geistes über den Körper, davor selbst das Kunstmartyrium eines Schillers verblaßt.

Und doch hatte Heine so wenig Beruf zum Märtyrer! Was für erschütternde Tragödien doch das Leben dichtet! Zu allen Zeiten wird ein so hartes Los gefühlvolle Seelen zum Mitleid bewegen und zum Nachsinnen anregen über das traurige Rätsel, wie innere Bestimmung und äußere Lage eines Menschen sich so feindlich entzweien können. Und doch gibt es ein Los, das härter als das seine und härter als jedes andere, und das ist: zu sterben ohne gelebt zu haben. Alles ist relativ: nicht die Größe der Leidenslast allein ist maßgebend, sondern auch die Stärke des Rückens, der sie trägt. Lebensfreuden sind treffliche Rückgratstärker für spätere Leidenstage. Ein Student gab als Grund seines Selbstmordes an: daß er sich nicht einer glücklichen Kindheit erinnern könne. Bevor Heine in seine Matratzengruft versank, war er ein reicher Mensch gewesen; das angesammelte Lebenskapital war hinreichend, um seine Dichterphantasie während eines zehnjährigen Krankenlagers vor Mangel zu schützen. Man vergleiche damit das Schicksal eines Menschen, der in der ersten Lebensblüte aufs Krankenlager sinkt und seine Kräfte ungenützt vermodern sieht: was nützt ihm die von der Natur erhaltene Anweisung auf echtes Dichtertum, die ihm das Leben nicht auszahlen kann? Um ein Künstler zu werden, muß man zuvor ein Mensch sein, und um ein Mensch zu werden, muß man etwas erleben. Eine Gedankenmühle, die vermorscht, bevor die Lebenswoge sie in Gang gebracht, hat ihren Beruf verfehlt. Der Verwesungsprozeß eines Geistes ist kein schönes Schauspiel, am wenigsten für den Eigentümer. Auch das schon zitierte Los eines Beethoven ist mit dem vorliegenden nicht zu vergleichen: denn Beethoven ist nicht in früher Jugend schon ertaubt und verhindert worden, die Schätze seines Talents zu heben. Sonst würde die Welt nicht von ihm wissen — auch von ihm nicht. Des Lebens dunkelste Leiden bleiben im Dunkeln, und das ist gut; denn sonst würde die Menschheit in einer allgemeinen Selbstmordraserei zugrunde gehen.



„Idomeneus" in neuer Bearbeitung und „Ariadne auf Naxos" in neuer Fassung

im Hoftheater zu Karlsruhe

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Man merkt dem „Idomeneus" auch in der neuen Gestalt wirklich nicht an, daß er ursprünglich zu einem Münchener Karneval komponiert wurde, noch weniger allerdings, daß sein Schöpfer damals gerade von Paris zurückgekehrt war und allen mondänen verführerischen Stimmungen abhold, sich daran machte, die Grundlage der deutschen Nationaloper zu schaffen. Für ein Werk wie der „Idomeneus", das weder an einem Anfang noch an einem Ende steht, wiewohl seine Bewunderer darin teils den ersten „echten" Mozart sehen wollten, teils den letzten Höhepunkt der opera seria, sind die Konturen seiner Entstehungszeit nicht gleichgültig und haben namentlich, wenn es sich um einen originalen Operntyp dabei handeln sollte, auf die Beurteilung sogenannter Bearbeitungen entscheidenden Einfluß. Ernster gedacht wäre dem noch hinzuzufügen, daß für noch so haltbare Veränderungen denn doch auch der Beweis ihrer Notwendigkeit erbracht werden muß, bevor der Welt etwas vorgesetzt wird, das „neu" sogar nach des Meisters Plänen und Vorlagen sein soll. Für literarische Ambitionen — und viel Besseres wird gewöhnlich unter dem Deckmantel solcher Bearbeitungen, die sich auf die Handschrift des Meisters berufen, nicht gewollt — ist Mozart nachgerade der historisch gewordene Tummelplatz, und deshalb schon scheint mir die akademische Bereitwilligkeit unserer Tage, die ihm immer etwas am Zeug flicken will, als eine Sache von sehr geteilten Werten, ohne jedes innerliche Interesse jedenfalls. Geniale Momente z. B. fehlen dem Idomeneus sicher nicht; wenn man ihm trotzdem sehr selten auf der Bühne begegnet und die Zeit also längst sein Los entschieden hat, so sollte man dies Jugendwerk mit all seinen Schwächen und Vorzügen lassen, wie es ist, und den Opernwillen Mozarts nicht erneut heraufbeschwören, als gelte es, eine Jugendsünde zu „berichtigen". Stilistisch ist auch zu bemerken, daß die alte italienisierende Melodie darin durchaus dominiert und dem Schöpfer damit so starke szenische

Pflichten auferlegt, daß auch heute noch ohne den Eindruck des Gewaltsamen kaum eine Änderung möglich ist.

Nun, Professor Ernst Lewicki (Dresden), der die Oper dem Theater zurückerobern will, ist zum Glück nicht radikal verfahren. Der Text hat kaum eine Änderung erfahren, die Arien haben ihre diskreten, langweiligen Perioden von wenigen in der Übersetzung überaus schlecht deklamierten Worten behalten, die Vorliebe des klassischen Altertums für puppenhaft unselbständige Wesen, die keine Menschen sind, lebt ungeschmälert weiter, der nun vollständig durchinstrumentierte Sprechdialog der Rezitative vermag auch die undramatische Sentimentalität und Schicksalsergebenheit der alten griechisch-römischen Welt nicht zu bannen. Bleibt als Faktum: So langweilen uns jetzt in dem musikdramatischen Kompromiß trotz dem künstlerischen Virtuosentum der Nebenfiguren nur zwei statt drei Akte! Und das ist nicht einmal ein großer Fortschritt. Denn stilgerecht mußte die italienische Oper, an deren formalen Charakter sich Mozart eng anschloß, doch ihre drei Akte haben. Mit der Sinfonieoper, die nun daraus geworden ist, hat Ernst Lewicki aber auch einen Teil der dramatischen Verantwortung auf seine Schultern geladen. Und das ist eigentlich das Mißlichste. Vorher konnte man sich wenigstens nur an Mozart selbst halten, der bei der Konzeption ziemlich sorglos und rasch vorging, aber durch seine Kunstfertigkeit und teilweise sehr reife Musik vollauf entschädigte. Neu für die Oper ist vielleicht auch das Experiment des anderswo schon oft erpropten Doppelvorhangs, der immerhin erlaubt, die gefühlvollen Melodien ohne Unterbrechung fast sich folgen zu lassen.

Von einer Korrektur, die beachtenswert wäre, oder gar von einer Neugestaltung des Idomeneusstoffes, die freilich von Grund aus nottut, ist nicht zu sprechen. Der Idomeneus bleibt weiterhin Mozarts schwächstes Werk und kann das ruhig bleiben; denn Mozarts Schicksal ist ja nicht mit ihm allein verbunden. Und da er ein durchaus italienisch geschultes Personal beansprucht, das nach persönlichen Wünschen der Erstaufführenden, denen Mozart nachgab, sich anzupassen hat, wird seine Stellung immer doppelt unsicher und in gewissem Sinne auch charakterlos sein. Technisch ist dieser spitze belcanto unsern Sängern fast insgesamt zur Unmöglichkeit geworden. Der Heldentenor weiß eben mit dem Idomeneus nichts anzufangen, weil der kein Held ist, und wo zufällig die einem alternden Tenoristen auf den Leib geschriebene Rolle einen ähnlichen Vertreter findet, stört doch wieder die sich ergebende unmusikalische Situation. Hans Bussard in der Karlsruher Erstaufführung (Mittwoch, den 4. April) mußte versagen, und ebenso half H. Neugebaurs in Naturlauten recht hübscher Tenor nicht über die Tatsache hinweg, daß er weder über das nötige Virtuosentum noch über die Eleganz verfügt, welche die ursprüngliche Kastratenrolle des Idamantes verlangt. In den geschlossenen Nummern, die das Werk ohne Zahl bietet, zeigte Julie Körner als Ilia die größte Bravour; schade daß die Gegenspielerin der vielversprechenden Sängerin (Frau Palm-Cordes als Elektra) infolge Heiserkeit ganz versagte, während Jan van Horkum und Karl Giesen dem Seriastil einigermaßen gerecht wurden. In einer Oper, deren König man lieber polonaisenvergnügt sehen möchte, ist allerdings Stil und Charakter schwer festzuhalten. Karlsruhe kam aber im ganzen über gute Schablone nicht hinaus, in Chor und Orchester; ob dort der Wille zu einem ausgesprochenen Mozart-Stil wirklich besteht, wird Herr Cortolezis im Sommer beweisen müssen, wenn die geplanten Mozart-Festspiele zustande kommen. Für das Auge hatte Oskar Auer einen Bühnenraum geschaffen, der den Anforderungen des Stückes mehr als genügte und schon stark an die pompösen Inszenierungen des späteren Mozart erinnerte. Der Erfolg des Abends, der als ein interessanter Versuch mehr zu buchen ist auf dem Wege der Mozart-„Verbesserung", galt wohl ausschließlich der Darstellung; doch konnte sich auch der Bearbeiter zeigen.

Richard Strauß, der bei Lebzeiten schon den Weg der Bearbeiter beschreiten muß, kann man fast aufs Wort nachschreiben, was er selbst im Ernst und prinzipiell gegen seine eigene buffoseria-Oper sagt. Leider hat in der neuen Fassung ihn die musikalische Phantasie so stark im Stich gelassen, daß die „Ariadne auf Naxos" jetzt nicht einmal mehr als Unikum gelten kann und nicht nur gegen die Konvention, sondern auch gegen den gesunden Geist revoltiert. Solche fortwährende Entschuldigung als Einleitung, die eine Erklärung der Koordination werden sollte, führt nicht zum rechten Erfolg. Das ist in Anbetracht der eigentlichen Oper, die doch viel Schönes enthält, zu bedauern, zumal jetzt gar kein Vorzeichen der Begeisterung mehr da ist und die (auch in Karlsruhe nicht seltenen) Kreise recht zu behalten scheinen, die dem sensationslüsternen Geschäftsmann schuld an dem zweifelhaften Texte geben wollen. Die letzte Lösung für diese Oper ist überhaupt nicht zu finden, oder glaubt Strauß selber mit dieser neuen, aller Einfälle baren, tristen Aufmachung sein Werk gerettet zu haben? Da müßte jede Musik ohnmächtig bleiben, die besser als die jetzt verabfolgte klingt und eine tadellosere Faktur aufweist. Die Karlsruher Aufführung mit Julie Körner (Ariadne) und H. Neugebaur konnte zwar befriedigen. Nach diesem zweiten total mißglückten Versuch aber wäre es für Strauß und Hofmannsthal besser, wenn sich der Zaubertempel endgültig über der schmerzlichen Anatomie eines literarischen Witzes schließen könnte.



Generalmusikdirektor Stefan Kerner

Von **K. v. Isoz** (Budapest)

Am 19. März dirigierte Stefan Kerner sein 200. Philharmonisches Konzert. Dies bot eine langersehnte Gelegenheit, den ausgezeichneten Dirigenten zu feiern. Die anfangs intim gedachte Feier entwickelte sich zu einer öffentlichen, imposanten Huldigung, da es sich niemand nehmen ließ, den geliebten und allzu bescheidenen Meister einmal nach Herzen feiern zu können.

Kerner kam noch als Jüngling, kurz nach Erlangung von ersten Preisen im National-Konservatorium für Klavier- und Violinspiel, in das Orchester der Königl. Ungar. Oper, wo er unter Alexander Erkel, Mahler, Nikisch die Bratsche spielte. 1892 Korrepetitor, dirigierte er 1894 Poldinis Ballett „Nordlicht", 1896 leitete er sein Ballett „Der eherne Mann", um im selben Jahre bereits als Kapellmeister anläßlich der Millenniumsfeier die Festoper: „König Stefan" von Franz Erkel, ferner den „Fliegenden Holländer", „Lohengrin", „Walküre" und die „Götterdämmerung" zu dirigieren. Als 1900 Alexander Erkels Gesundheit zur Neige ging, wählte dieser Stefan Kerner als würdigen Erben, dessen bewährter Hand er den Dirigentenstab der Philharmonischen Konzerte vertrauen konnte. Seither trat Kerner immer für einheimische Komponisten energisch ein — selbstverständlich wenn Begabung und Können vereint erschienen (Bartók, Dohnányi, Battykay, Mihailovich, Hubay, Herzfeld, Weiner, Schmidt usw.).

Kerner gehört jener Minderzahl der Dirigenten an, die nur den Autor und dessen Intentionen vor Auge halten und das so sehr verlockende, von der Masse gewünschte Schau- und Ich-Dirigententum verpönen. Nie die Gunst der Kritik oder des Publikums suchend, schritt Kerner seinen Künstleridealen folgend den steilen Weg empor. Von den bei jedem Theater wuchernden Intriguen absolut ferne, von Anfeindungen nicht Kenntnis nehmend, arbeitete er zur Ehre der Kunst, und wo es galt, eine schwere Aufgabe zu lösen oder Thespis' stecken gebliebenen Karren hinauszuhelfen, so war es immer Kerner, der dies getan.

Das geklärt Klassische seiner Auffassung und Interpretation zeigt sich am imponierendsten bei Beethoven, Mozart; das Wichtige und Großzügige bei Straußens Tonmassen, bei Tschaikowsky; das feinfühlend Vibrierende, auf angespannten Nerven musizierende bei dem Modernsten: Debussy. Das Erzieherische seiner Konzertprogramme kann erst jetzt gewürdigt werden, wo wir die Linie sehen, welche er — trotz seinerzeitigen Widerspruchs — mit Einführung der modernsten gezogen.

Bei dieser Fülle von Vorzügen hat der in Mária-Kéménd 1867 als Sohn eines musikbegabten Lehrers geborene Künstler auch Fehler, namentlich eine allzu große, ja unerlaubte Bescheidenheit, mit welcher er jeder Huldigung entschlüpft, ferner eine Enthaltsamkeit von dem berechtigten Wunsche, Lorbeeren auch im Auslande zu pflücken, obwohl er extra Hungariam eine reiche Ernte an künstlerischen Erfolgen haben könnte, wessen bester Beweis der vorjährige Ausflug unserer Philharmoniker nach Wien war.

Im besten Schaffensalter dirigierte Kerner sein 200. Philharmonisches Konzert, an welchem ihm zu Ehren Kammersängerin Erzsi B. Sándor, Prof. Hofrat v. Hubay und Prof. Baré mitwirkten. Den bei dieser Gelegenheit mit dem Titel des Generalmusikdirektors der Königl. Ungar. Oper ausgezeichneten Jubilanten beglückwünschte außer der offiziellen Welt eine Schar seiner aufrichtigsten Verehrer und überhäuften ihn mit Lorbeeren. Dieser warme, einem jeden vom Herzen kommende Abend wird dem Gefeierten wie allen Anwesenden unvergeßlich bleiben.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ende März

Rara avis: ein Pianistenkonzert in großer Aufmachung, d. h. mit Orchester, in normalen Zeiten mindestens einmal in jeder Woche zu beobachten! Die russische Pianistin Vera Epstein-Benenson unternahm es mit den Philharmonikern. Es wurde eingeleitet durch Mozarts Ouvertüre zu Idomeneus, mit dem Schlusse von Carl Reinecke. Dann kam des Unsterblichen Klavierkonzert in Es dur (Köchel Nr. 22), dies aber leider wieder nicht nach Reinecke. Auch die Genannte scheint von dessen Aufklärungsschrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte" (Leipzig, Gebrüder Reinecke) keine Ahnung zu haben. Deshalb muß immer wieder darauf hingewiesen werden. Jenes Es dur-Konzert ist darin behandelt, und die Spielerin machte gerade die kritischen Stellen falsch. Auch der dirigierende Pianist Leonid Kreutzer schien hiervon nichts zu wissen. Er hatte zudem keine Gewalt über das Orchester, das seine Begleitung darauf losspielte, als ob sie eine Sinfonie wäre. So fiel das herrliche Werk unter den Tisch. Daß die Pianistin an sich nicht übel ist, sah man im nachfolgenden E moll-Konzerte Chopins. Zum Schlusse kam Selim Palmgrens Werk „Aus Finnland", vier sinfonische Bilder für großes Orchester Op. 24: Frühlingsträume, Menuett, Tanz der fallenden Blätter, Schlittenfahrt. Das war etwas. Frische Erfindung, tüchtige Mache und stark koloristische, aber wohlklingende Instrumentation. Namentlich das dritte Stück möge den Dirigenten empfohlen sein, die dem modernen Impressionismus in der Musik nicht abhold sind und die Ausdrucksweise eines Debussy, Busoni usw. vertragen können. Auch wir Konservativen gehen da mit, wenn nur wenigstens Ideen vorhanden sind und in künstlerisch reifem Gewande auftreten. Eine weitere Neuheit tauchte im vorletzten Konzerte der Königl. Kapelle auf, eine „Sinfonische Ouvertüre" Op. 7 von Robert Müller-Hartmann. Den Ausdruck „sinfonisch" hätte sich der Komponist sparen können. Ouvertüre bleibt Ouvertüre und gehört eo ipso unter die sinfonische Musik. Einst hieß sie auch direkt Sinfonie. Das Werk ist gut gemacht und gut instrumentiert, aber indifferent. Es hatte keinen Erfolg. Mozarts darauffolgende Jupitersinfonie desto mehr. Nach der kam des Dirigenten Alpensinfonie. Sie gab dem Orchester Gelegenheit zur Entfaltung seiner höchsten Virtuosität. Sehr schön verlief auch eines von den Sinfoniekonzerten der Philharmoniker, das mit Mendelssohns rar gewordener Meeresstille begann. Dann spielte Licco Amar Joachims Variationen mit Orchester. Das schwierige Werk gelang ihm prächtig. Da es auch musikalisch anregt, ist seine Seltenheit zu bedauern. Schuberts große C dur-Sinfonie bildete den zweiten Teil des Konzertes. Daß man die Längen dieses genial konzipierten, aber salopp gearbeiteten Werkes nicht wie zu Schumanns und Reineckes Zeiten beseitigt, beweist, wie sehr man im musikalischen Formensinne heruntergekommen ist. Mit demselben Orchester geigte auch Franz v. Vecsey drei Konzerte von Bach, Beethoven und Brahms. Die haben wir nun selbst in diesem Winter bis zum Überdrusse gehört. Da waren die zugegebenen Variationen von Paganini, an und für sich doch kaum ein musikalisch anregendes Werk, eine wahre Erfrischung. Vecseys Landsmänninnen Gisela und Palma v. Paszthory hatten ebenfalls die gewohnten Erfolge. Ihr Programm war halb virtuos und halb kammermusikalisch. Letzteres durch Beethovens Klaviervilinsonate in C moll und Regers Violinsolosonate in D moll. Jene ein Hochgenuß, diese das Gegenteil. Dann gab der Russe Jascha Spiwakowsky seinen dritten und letzten Klavierabend. Seiner stupenden Fingerfertigkeit liegen Chopin und Liszt besser als Bach und Beethoven. Auch der Deutsche Egon Petri schloß seine Klavierabende. Der schlägt alle Jüngeren aus dem Felde. Wenn er seine Vortragsschrullen erst einmal überwunden haben wird, wird er in der Reihe der großen Koryphäen stehen. Vorläufig hat er noch zu viel von seinem Lehrer Busoni. Was bei dem aber geniale Eigenart ist, wirkt bei dem Schüler als blasse Kopie. Nach diesem jungen Dresdner hörten wir den älteren Leipziger Pembaur, den bestakkreditierten Konservatoriumsprofessor, und dessen Stuttgarter Amtsgenossen Pauer. Dieser hatte seinen dritten und letzten Klavierabend und erwärmte wie immer durch die abgeklärte Klassizität seines Spielens. Namentlich vier Stücke von Felix Mendelssohn erschienen da in wundervollen Reproduktionen. Unter den Geigenleuten bemerkte man die Russin Lili Petschnikow. Sie wirkte in dem Konzerte des Gesangssternes Maria Ivogün mit. Das wurde sogar mit einer Klaviervilinsonate von Mozart eingeleitet. Die wundervolle Koloratrice überstrahlte aber alles. Viele nennen sie die Wiener Nachtigall. Ich für meinen Teil kann da nicht mit einstimmen, weil ich in dem Gesange des nächtlichen Dichtervogels nie etwas Besonderes gefunden und den einer gewöhnlichen Singdrossel stets vorgezogen habe. Doch ist auch da über den Geschmack nicht zu streiten. Als seltenere Gaben Maria Ivogüns erwähne ich drei Lieder von Goldmark, Guido v. Fuchs und Mengelberg. Hertha Stolzenberg vom Deutschen Opernhause sang ebenfalls einige Lieder, die nicht immer wieder auf den Programmen stehen: von Georg Hartmann, Jean Sibelius und Emil Sjögren. Die beliebte Diva hatte ebenfalls ihren dritten und letzten Abend. Schön und anregend verlief ein Gesangsabend, den das neue A-cappella-Quartett gab. Es besteht aus den Damen Pernice, Geschwister Felsch und Adelina Sandow-Herms, welche die beiden Felsch ausbildete. Das Programm begann zwar mit den Alten, griff dann aber frisch in die neuere Literatur hinein, wobei auch die kleineren Sterne zu Ehren kamen. Sehr glücklich waren Instrumentalsoli eingelegt, mit denen der stets willkommene Violincellmeister Eugen Sandow die Hörer erfreute. Das Ganze war ein Muster, wie man solche Gesangsabende einrichtet, ohne die Hörer zu ermüden, wobei denn auch die Dauer des Abends ihre Rolle spielt. Vom besagten Vokalquartette aber wäre zu hoffen, daß es nicht nur eine vorübergehende Erscheinung bliebe. Hier muß ich nun auch einen Rezitationsabend anreihen, da er ins musikalische Gebiet übergreift. Da trug nämlich Toni Halbe Tennysons Enoch Arden und Wildenbruchs Jung Olaf mit den melodramatischen Klavierpartien von Richard Strauß und Max v. Schillings vor. Beide Tondichter saßen selber am Flügel. Die Straußsche Musik erwies sich der Schillingschen so überlegen wie die Tennysonsche Dichtung der Wildenbruchschen. Darüber konnte kein Zweifel sein.

Die „Aktschlüsse" der Woche betrafen die Kammermusik. So hatte das herrliche Streichquartett von Alexander Fiedemann und Genossen seinen fünften und letzten Abend. Bei der Bedeutung dieser Vereinigung für unser Konzertleben wären

zehn Abende besser als fünf gewesen. Leider begann man den letzten mit einem uraufgeführten Klavierquintette (E dur, Op. 14) des Berliner Musikkritikers Leichtentritt und schloß mit dem G moll-Klavierquartette von Brahms, so daß die Hauptsache, das Streichquartett, nur im Mittelteile zu Recht kam. Es betraf Beethovens Op. 59 Nr. 1 F dur, das trotz eines kleinen Unglücks wieder in geradezu idealer Vollendung herauskam. Der starke Zudrang des Publikums bewies, daß sich diese eminente Quartettgesellschaft schon in diesem ersten Winter durchgesetzt hat. Bei gleichen Leistungen dürften ihr allerorts die gleichen Lorbeeren blühen. Wie sie den genannten Berliner Musikhistoriker und Kritiker als Komponist zu Wort kommen ließ, so ehrte man in der zehnten und letzten Kammermusik des Lessingmuseums den einheimischen Tondichter Philipp Scharwenka. Es war das die andere der beiden Kammermusikveranstaltungen, von der wir gelegentlich seines Geburtstagsjubiläums redeten. Das Streichquartett von Gertrud Steiner-Rothstein war wieder der Stamm der Aufführung, dem sich dieses Mal aber Meister Florian Zajic, und zwar als Bratscher, anschloß. Als Pianistin war Erna Klein, als Sängerin Rose Walter da: alles bewährte Kräfte, die den anstehenden Werken den besten Erfolg bereiteten. Sie bestanden in dem E moll-Trio Op. 121 für Klavier, Violine und Viola, den Liedern Op. 111 und dem D dur-Streichquartett Op. 120. Von letzterem wirkte besonders der Schlußsatz, ein Pastoralallegretto mit der Kohlhasenbrücker Fuge, einer reizvollen und meisterlich ausgeführten Inspiration, die mit dem Wohnsitze des Jubilars in Kohlhasenbrück in der Potsdamer Champagne zusammenhängt. Trio und Quartett sollten öfter zu hören sein; ersteres gehört a zudem einem nicht gerade üppig blühenden Zweige der Kammermusikliteratur an. Näher, d. h. durch Selbstspielen, ist nur da mir noch Ernst Naumanns schönes Werk für Klavier, Violine und Viola (Breitkopf & Härtel) bekannt. Die zehn Abende nun, die da unser vortrefflicher Richard Kruse in seinem Lessingmuseum wieder abgeschlossen hat, brachten überhaupt so viel seltenere Literatur, daß sich ein Überblick wohl rechtfertigen dürfte. Doch muß er für das nächste Mal aufgespart werden, dermalen ich augenblicklich das Material nicht vollständig zur Hand habe. Im Anschlusse hieran sei auch auf die öffentliche Pflege der Harmoniummusik durch Paula Simon-Herlitz hingewiesen. Zahlt man im Lessingmuseum nur 50 Pf. Eintrittsgeld, so hier gar nichts. Diese Konzerte sind jeden Donnerstag abends 6—7 Uhr im Harmoniumsaale und nicht nur auf das Harmonium beschränkt. Man pflegt da auch immer allerhand neue Talente zu hören, sowohl in der Instrumental- wie in der Gesangskunst. Sehr beachtenswert schien mir darunter die Schweizerin Nelly Diem, eine Geigerin, die zunächst Philologie und Musikwissenschaft studierte. Sie steht in der Kammermusik auch als Bratscherin wacker auf dem Posten. Ihr Programm fesselte gleichfalls: die Klavierviolinsonate „im alten Stil" von Sinding, ein Stück von Tschaikowsky und der E moll-Walzer von Hegar, dem eidgenössischen Meister, der bei uns immer nur durch seine Männerchöre bekannt zu sein pflegt. Die Spielerin selber stellt jenen Idealtyp der Verbindung von Wissenschaft und Praxis dar, der sich heutzutage in bestimmten Kreisen besonderer Hochschätzung erfreut, und ist jedenfalls eine ernst zu nehmende Erscheinung. Frau Simon-Herlitz' praktische Werbearbeit für das künstlerische Harmoniumspiel aber ist hier längst bekannt und einmütig geschätzt.

(Weiteres mußte fürs nächste Heft zurückgestellt werden.)

Rundschau

Kreuz und Quer

Altona. Professor Felix Woyrsch in Altona, der zum ordentlichen Mitglied der Königl. Akademie der Künste in Berlin gewählt wurde, ist 1860 zu Troppau (Österreichisch-Schlesien) geboren. Im Jahre 1894 wurde er Direktor des Altonaer Kirchenchors, 1895 Dirigent der Singakademie, 1903 Organist an der St. Johanniskirche; er leitet daneben die städtischen Sinfoniekonzerte. Von seinen Kompositionen sind besonders bekannt: die Opern „Der Pfarrer von Meudon" und „Der Weiberkrieg", die Kantate „Deutscher Heerbann", das Mysterium „Totentanz", drei „Böcklin-Phantasien" für Orchester, eine „Hamlet-Ouvertüre" und das Mysterium „Da Jesus auf Erden ging".

Berlin. Die Deutsche Brahms-Gesellschaft vereinigt die Vortragsfolgen ihrer Anfang Mai in Berlin stattfindenden „Drei Brahms-Abende" in einem Buche, das außerdem Beiträge von Max Kalbeck („Brahms in Berlin") und Wilhelm Altmann sowie reichhaltigen Bilderschmuck enthalten wird, u. a. das schöne Laumenssche Jungenbild „Der zwanzigjährige Brahms", „Brahms am Kaffeetisch", „Das Geburtshaus in Hamburg" und zwei Wiedergaben der ersten Seiten von Op. 56 und Op. 87 nach den im Besitz des Musikverlages Simrock befindlichen Handschriften. Während der von der Deutschen Brahms-Gesellschaft veranstalteten „Drei Brahms-Abende" wird in den Räumen des Musikverlages Simrock eine Ausstellung von Brahmscher Notenhandschriften und Briefen stattfinden.

— Am 20. und 21. April findet bei Karl Ernst Henrici, Berlin W 35, Kurfürstenstraße 148, die 39. Autographen-Versteigerung statt. Der soeben versandte Katalog enthält eine große Anzahl wertvoller Autographen von Schriftstellern, Gelehrten, Komponisten, bildenden sowie darstellenden Künstlern, Fürsten, Feldherren, Politikern usw. Besichtigung am 19. April.

Halle a. S. Im Wille-Quartett, das unsere Stadt bereits seit 1882 regelmäßig mit Kammermusik versorgt, gab es ein Jubiläum. Prof. Georg Wille, der vielgefeierte Dresdener Cellomeister, gehört der Vereinigung jetzt 25 Jahre an. Was der Künstler während dieser Zeit dem Quartett in seinen verschiedensten Wandlungsphasen gewesen ist, das zu verkünden, hat die Kritik immer als angenehme Pflicht erachtet. Von Petri, Bolland, Thümer und Schröder gegründet, sind über die Vereinigung — namentlich was die Besetzung der Primgeige anlangte — manche Stürme hinweggegangen. Petri, Hilf, Halir, Prill, Lewinger verwalteten das Amt, Petri allein drei verschiedene Male und Hilf zweimal. Gegenwärtig gehören dem Quartett an: Paul Wille-Dresden (1. Violine, seit 1909), Alfred Wille-Altenburg (2. Violine, seit 1900), Bernhard Unkenstein-Leipzig (Viola, seit 1883), Prof. Georg Wille-Dresden (Cello, seit 1892). Der Jubilar war Gegenstand besonderer Ehrungen, um so mehr, als er mit vollendeter Meisterschaft die Solosuite F dur Nr. 6 von J. S. Bach vortrug.

— Der Direktor des Halleschen Stadttheaters, Leopold Sachse, hat eine neue szenische Bearbeitung von Mozarts „Cosi fan tutte" geschaffen, welche die Oper zu einem einzigen Szenenbild vereinfacht. Die Oper kommt in der neuen Fassung am 19. April in Halle zur Erstaufführung.

Moskau. Die russische Zeitung „Rußkoje Slowo" bringt in ihrer Nummer vom 2. April unseres Stils einen Artikel, worin sie mitteilt, daß die neue russische Nationalhymne bereits komponiert worden ist und binnen kurzem durch Vermittlung der Presse und besonderer Flugblätter bekanntgegeben und verbreitet werden wird. Sie ist stilisiert nach dem Muster der französischen Marseillaise und enthält mit keinem Worte einen Hinweis auf einen Herrscher oder Präsidenten noch sonstige hervorragende Persönlichkeiten, sondern spricht nur vom Volke, vom freien Rußland und von einer demokratischen Regierungsform. Der Veröffentlichungstag der neuen Hymne soll in ganz Rußland als ein nationaler Feiertag begangen werden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 17

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke**, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 26. April 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mittel zur Kontrollierung zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel [1])

Von **Elisabeth Caland**

Motto: „Die Schönheit ist das Geheimnis des Maßes, jener Schranke, innerhalb derer die Kunst sich allein bewegen kann und in deren Anerkennung die Meisterschaft liegt".
Fr. Wieck

I.

Da diese vorliegenden Erörterungen für Klavierspieler und Klavierlehrende von praktischem Nutzen bei Ausführung der Armbewegungen sein dürften, hegte ich schon lange den Wunsch, sie der Allgemeinheit zugänglich zu machen, und bin ich jetzt in der Lage, diesem Wunsche nachzukommen.

Bevor ich an die diesbezüglichen Ausführungen herangehe, möchte ich hier noch kurz einen Punkt berühren:

Bald nach Anfang des neuen Jahrhunderts entstanden in der „modernen" psycho-physiologischen Klavierspielmethodik, deren Urheber Ludwig Deppe ist, allerhand sich kreisende und kreuzende Richtungen (Methoden) und Nebenströmungen, wovon ein Durcheinander und hartes Gegeneinander die Folge war, und die klavierspielende Welt, teilweise verwirrt durch konsequent durchgeführte, aber zweckwidrige Vorschriften sowie durch widerspruchsvolle Aussprüche, wußte sich kaum mehr zwischen diesen Zwei-, Drei- und Vierspaltungen hindurchzufinden; sie konnte deswegen naturgemäß vielfach das Falsche, Unzweckmäßige und künstlerisch Unzulängliche vom Richtigen, Zweckmäßigen und Künstlerischen kaum mehr unterscheiden.

Seit 1910 hat sich vieles geändert und auch wohl teilweise geklärt. „Bearbeitete", „umgearbeitete", „vollständig umgearbeitete" und „stark vermehrte" (mit abgeändertem, modifiziertem Titel) Neuauflagen sind seitdem erschienen, und man kann sagen, daß diese Schriften über „Gewichtspiel" oder „Gewichtstechnik" in der Hauptsache darin miteinander übereinstimmen, daß das „reine Gewichtspiel" [1]) durch sie aufgegeben wurde und dafür neben „Gewichtswirkung" manches andere hinzugetreten ist. Ich bemerkte, daß dabei einerseits wesentliche Zugeständnisse an meine Auffassung gemacht worden sind und andrerseits allerlei, ja vieles von mir (meistens ohne meine Urheberschaft zu nennen) mit hinüber genommen worden ist, wobei jedoch der eigentliche Kern meiner Lehre größtenteils unberührt blieb. Es handelt sich hierbei nicht allein um neue, von mir gegebene Darlegungen physiologischer und technischer Art, sondern auch um meine, zum ersten Male in der Klavierliteratur veröffentlichten Darlegungen (1910) über den Einfluß des Dämpfers auf das Abklingen der Töne und damit auf ihre gegenseitige Bindung, das ist die bewußte Verwertung des Dämpfermechanismus infolge von Fixation, Fingergleitens usw. auf den Tasten — fortdauernd leichter Druck auf den Tastenboden usw. (siehe meine Schrift: „Das Künstlerische Klavierspiel in seinen physiologisch-physikalischen Vorgängen" u. a. m. S. 46, 47, 84, 96, 97).

Da es mir nicht ausgeschlossen erscheint, daß die oben angedeuteten Methoden oder Schriften in Zukunft alle weniger oder mehr noch Änderungen oder Modifikationen unterworfen sein werden, so meine ich mich hier auf diese kurze Andeutung beschränken zu können und komme nun zu den Ausführungen über die Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel.

Diese Erörterungen enthalten einige Beobachtungen, die ich während des Unterrichts bei den Armbewegungen, und zwar besonders bei denjenigen Bewegungen, wo der Arm seitlich geführt wird, gemacht habe. Ich habe dabei gefunden, daß störende und unzweckmäßige Nebenbewegungen ausgeschaltet werden und somit Kraftvergeudung vermieden wird, d. h. also, daß man den Arm nur dann als Kraftleiter (nicht als Kraftspender) und als gelenklosen Hebel benutzen kann, wenn zwischen Armgliedern und Hand sowie zwischen der auszunutzenden Kraftquelle und den zu spielenden Tongruppen ein ganz bestimmtes Verhältnis besteht; denn oft ist die kleinste Standabweichung, besonders des Ellbogens, geradezu von zerstörendem Einfluß auf die richtige Arm- und Handführung und ihre allgegenwärtige Sicherheit sowohl beim Passagenspiel als auch bei der Sprung-

[1]) Auszüge aus einer mit 12 Illustrationen sowie vielen Notenbeispielen versehenen und einige kritische Beleuchtungen, über seit 1910 erschienene Neuauflagen klavieristischer Schriften, enthaltenden, bereits in 1912 niedergeschriebenen (seit Anfang 1914 gedruckt) selbständigen Arbeit betitelt: „Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel", deren Veröffentlichung sich infolge verschiedentlich eingetretener Hindernisse verzögerte; auch ist der Termin ihrer vollständigen Herausgabe noch unbestimmt, da der Verleger seit Anfang des Krieges im Felde steht.

[1]) Bekanntlich von Steinhausen dargelegt und in konsequenter Weise durchgeführt.



Bild 1
Der Oberarm steht gegenüber den Tasten G, d: eingestellt



Bild 2
Durch Streckung von der am Oberarm angezogenen Stellung weg lagerte sich der Unterarm mit Hand von selbst über die Tasten G bis d.

Auf Bild 1 und 3 steht der Oberarm bei angezogenem Unterarm in der gegenüber den zum Spiel beabsichtigten Tastenlage eingestellt. Auf Bild 2 und 4 hat sich der Unterarm, weil seine Bewegungsrichtung durch den Stand

technik u. a. m. Wer meine bisherigen Schriften gelesen hat, wird aus ihnen ersehen haben, wie dort immer wieder besonders auf die Stellung, welche der Ellbogen beim Spiel einzunehmen hat, hingewiesen und wie sehr von mir immer wieder seine zweckentsprechende Lage betont wurde; denn von ihr ist auch die so überaus wichtige ruhige, ästhetisch wirkende Handführung und somit das Fließende, Ununterbrochen-Stetige des Passagenspiels sowie die für die Sprungtechnik so absolut nötige Treffsicherheit abhängig.

Da sich aber diese Ellbogenhaltung (ebenso wie die Handhaltung selbst, siehe u. a. „Das Künstlerische Klavierspiel“ Kapitel V) als eines der bedeutungsvollsten Momente der Technik erweist, so dürfte es einleuchten, weshalb ich es für außerordentlich fördernd halte, daß dem Spielenden bestimmte Anhaltspunkte gegeben werden, die ihn in den Stand setzen, dem richtigen Verhältnis der Armglieder untereinander nachzuspüren und es auf das Genauste zu prüfen.

Ich empfehle nun in dem hier Folgenden ein verhältnismäßig sehr einfaches und gleichzeitig überaus wirksames Mittel für den Spieler, selbst eine Kontrolle über die Richtigkeit der von den Armgliedern einzunehmenden Stellung und insbesondere der richtigen Haltung des Ellbogens zur zu spielenden Tongruppe auszuüben, um durch eigene Beobachtung feststellen zu können, ob ein Grundfehler in dieser Haltung und Stellung vorliegt und wie diesem in einfacher Weise abzuhelfen sei. Außerdem gibt ihm dieses Mittel die Möglichkeit, die seitlichen Raumverhältnisse bis in die extremen Lagen der Klaviatur hinein auf das Äußerste und dennoch auf leichteste, bequemste und ökonomischste Art auszunutzen.
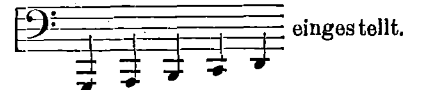
Da die hier folgenden Winke selbstredend im engsten Anschluß an meine früheren Arbeiten gedacht sind, bedarf es wohl kaum eines Hinweises, daß der Spieler sich notwendigerweise bei Anwendung derselben schon eine gewisse Herrschaft über die die Armbewegungen leitenden, regelnden, sie erleichternden Rumpf- und Rückenkräfte angeeignet haben muß. Naturgemäß können, wie immer von mir hervorgehoben wurde, diese großen Kräfte nur dann ihre volle Wirkung ausüben, wenn sie nicht durch die zu lose Beweglichkeit der Glieder untereinander unterbunden werden und ihnen auch nicht durch einen Grundfehler in der Gliederhaltung entgegengewirkt wird. Beides zu vermeiden, sollen die folgenden kurzen Angaben, so hoffe ich, sich als Mittel zur Selbsthilfe erweisen. Meine Abhandlung verfolgt also lediglich praktische Zwecke. Bei ihrer Ausarbeitung ergab sich von selbst ein Aufzeigen des Unterschiedes zwischen den von mir so vielfach genannten „einfachen“ und „doppelten Bewegungen“.[1])

[1]) Ich darf hier noch erwähnen, daß Professor R. Du Bois-Reymond, dem diese Arbeit gewidmet ist, mir auch jetzt wieder mit bekannter liebenswürdiger Zuvorkommenheit bei den Auseinandersetzungen über die Bewegungen behilflich war.



Bild 3

Der Oberarm steht eine Oktave tiefer wie auf Bild 1, also gegenüber den Tasten G, D:



eingestellt.

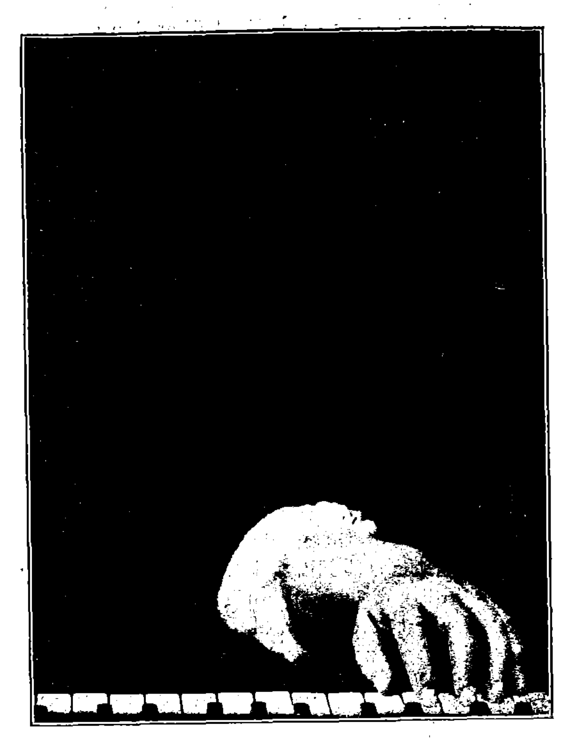


Bild 4

Dasselbe wie auf Bild 2 findet hier um eine Oktave tiefer statt. Die Finger stehen auf G bis D.

des Oberarmes bedingt ist, ohne Zutun der Muskulatur nach unten bewegt; er lagerte sich also von selbst über die zum Spiel beabsichtigten Tasten.

Wie ich schon früher betonte, besteht die Technik in Vermeidung unnützer Bewegung und in dem Bestreben, jede Bewegung auf die leichteste und angemessenste Art auszuführen. Unsere Maxime ist also: größte Leistungsfähigkeit bei kleinstem Kraftverbrauch.

Ich habe bei meiner Praxis bestätigt gefunden, daß die Rückenkraft nur dann voll auf die Hand wirken kann, und daß die Bewegungen des Armes nur dann richtig sein können, wenn der Ellbogen eine gewisse Stellung einnimmt. Damit die Bewegungen auf die bequemste und angemessenste Art ausgeführt werden können und keine unzweckmäßige Beanspruchung der Arme eintritt, ist es nämlich notwendig, daß Oberarm und Unterarm und die zu spielende Tastengruppe in einem bestimmten Verhältnis zueinander,[1] d. h. in ein und derselben senkrechten Ebene liegen. (Man denke sich dabei durch das Schultergelenk und die Hand eine senkrechte Ebene gelegt, in der sich dann der Ellbogen befinden soll.) Der Ellbogen soll sich nicht an den Körper anlehnen, er soll aber auch nicht nach außen hervortreten. In der „Ausnutzung der Kraftquellen" S. 55 heißt es: „Der adduzierte Oberarm führt die Verbindung vom Rücken über den in dieser ‚Mittellage' sich befindenden Ellbogen, ohne Brechung durch Hervortreten desselben nach außen, den Fingerspitzen zu".

Um dies richtige Verhältnis herzustellen, hierfür die natürlichste Lage zu finden und diese Lage kontrollieren zu können, ist es zweckmäßig, den Oberarm bei angezogenem Unterarm mit Hand auf die zu spielenden Tasten einzustellen und dann den Unterarm mit Hand allein (vermittelst der Hauptbewegung des Ellbogengelenkes — Beugung und Streckung) auf die Tasten zu senken. Dies ist in der Weise zu bewerkstelligen, daß man zuerst den Oberarm in der Richtung der zu spielenden Tasten dreht und in dieser Lage ein- und feststellt, darauf den Unterarm mit im Handgelenk leicht fixierter Hand stark gegen den Oberarm beugt, so daß er sich am Oberarm festanschließt, und alsdann den Unterarm nach unten bewegt, d. h. ihn vom Oberarm ab- oder wegstreckt. Die Hand soll dabei nicht lose im Gelenk herabhängen, sondern wie gesagt im Handgelenk leicht fixiert gehalten werden und sich gleichzeitig möglichst in der Mittelstellung (über die „Mittelstellung" s. „Die Ausnutzung der Kraftquellen" S. 41 u. 42) befinden Der Oberarm ist in so genauer Richtung gegenüber der Tastatur zu drehen und einzustellen und, je nachdem die Tastenlage höher oder tiefer ist, etwas nach vorne

[1] Dieses Verhältnis der Armglieder zueinander wurde in der „Ausnutzung der Kraftquellen" S. 52 derart von mir bezeichnet, daß die Hand mit dem Oberarm in einer Achsrichtung liegen muß, damit die Rückenkraft voll auf die Finger vermittelt werden kann.

zu schieben, daß bei Wegstreckung des Unterarmes von dem Oberarm die Hand von selbst über den zunehmenden Tasten zu stehen kommt.
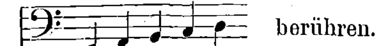
Die Stellung des Oberarmes in bezug auf die Drehung um seine Längsachse bedingt eine bestimmte Richtung des Unterarmes, deshalb ist, damit sich letztere von selbst über die Tasten lagert, streng darauf zu achten, daß der Oberarm, während der Unterarm sich hinunterbewegt, in der anfangs den Tasten gegenüber gedrehten und eingestellten Lage steht und sich nicht nach außen wendet oder gar eine nach außen drehende Bewegung macht. Die Bewegungsrichtung des Unterarmes ist unter diesen Bedingungen durch die Stellung des Oberarmes vollständig bestimmt und kann ohne Zutun der Muskulatur, durch die bloße Wirkung der Schwere,[1]) in ganz genau der richtigen Form ausgeführt werden; denn die Muskeln des Unterarmes sind dabei untätig, und das Glied selber verhält sich vollständig passiv. Dies nur als Erklärung, wie es kommt, daß der Unterarm, dessen Richtung durch den Stand des Oberarmes bedingt ist, beim Hinunterbewegen von selbst über die gewollten Tasten zu stehen kommt. Ist letzteres nicht der Fall, d. h. lagert sich Unterarm mit Hand nicht ganz von selbst über die zu spielenden Tasten, so ist dies ein Zeichen, daß der Oberarm nicht in richtiger Weise gegenüber der Tastatur eingestellt (gedreht, gewendet und vorgeschoben) wurde, und man wiederhole dann den oben beschriebenen Vorgang nochmals, bis sich die beabsichtigte Stellung von Unterarm und Hand von selbst einstellt.

Soll auf höheren oder tieferen Oktaven gespielt werden, so dreht sich der Oberarm, während er in der beabsichtigten, der Tastatur gegenüber höheren oder tieferen Richtung eingestellt wird, um seine eigne Achse, wobei er gleichzeitig, je nachdem die Lage höher oder tiefer ist, um ein klein wenig vom Körper abgezogen (abduziert) oder mehr an den Körper angezogen (adduziert) wird. (Dies gilt für rechts und links, natürlich in entgegengesetzter Richtung.) Für die extremen Lagen wird er dabei etwas nach vorne geschoben. Die Drehung des Oberarmes um seine eigne Achse ist äußerlich kaum oder gar nicht sichtbar; sie macht sich aber dadurch bemerkbar, daß die Richtung, in der der Unterarm sich bewegt, mit ihr zusammen- und von ihr abhängt, weil, wie die Physiologie uns lehrt, das Ellbogengelenk selbst dem Unterarm keinerlei seitliche Bewegung gestattet, diese vielmehr immer um den Oberarm als Achse bewerkstelligt wird. Das Ab- und Anziehen des Oberarmes vom Körper weg und an diesen heran aber ist äußerlich sichtbar, was selbstredend auch der Fall ist, wenn der Oberarm etwas nach vorne geschoben wird; jedoch soll ersteres (das Abziehen vom Oberkörper weg) auf daß kleinste ausreichende Maß beschränkt werden, da infolge einer zu großen Abduktion (ein Pendeln des Oberarmes vom Körper weg) der Ellbogen sich zu viel nach außen wenden würde. Unzweckmäßige Armbewegungen würden die Folge sein, und außerdem könnte eine Übertragung der Rückenkraft nicht stattfinden.
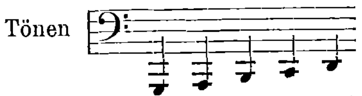
Wie oben gesagt, sollen die beiden Armglieder zu der zu spielenden Tastengruppe in einem ganz bestimmten Verhältnis zueinander, d. h. in einer senkrechten Ebene liegen. Dieses Verhältnis würde nicht zustande kommen, wenn der Oberarm sich zu viel nach außen kehren, sich also zu viel vom Oberkörper wegheben würde. Ich glaube, auf diese Forderung nicht genug Gewicht legen zu können, da von ihrer Befolgung nicht allein die Zweckmäßigkeit der Bewegungen des Armes abhängig ist, sondern weil nur durch sie gleichzeitig ein Leiten und Regeln der Armbewegungen durch die Rumpf- und Rückenkräfte und ihre volle Zugwirkung auf den Arm ermöglicht wird. „Je gerader der Muskelzug in der Richtung des gedrehten Knochens wirkt und je senkrechter die Zugrichtung des Muskels zum bewegten Knochen steht, desto größer ist die Kraft des Muskels." (R. Du Bois-Reymond: „Spezielle Muskelphysiologie" S. 218—220.) Sie bringt also in gewisser Beziehung die Wechselwirkungen zwischen diesen zweckmäßigen Armbewegungen und jenen, diese Bewegungen leitenden und regelnden Rückenkräfte zustande.

Bilder 1 bis einschl. 4 zeigen den oben beschriebenen Vorgang in zwei auf die Tastatur verschieden eingestellten Lagen des linken Armes mit Hand, wobei der Sitz des Spielers sich vor der Mitte der Klaviatur befindet, so daß die Tastenlinie zwischen $\bar{e}-\bar{f}$ diese Mitte bildet. Man vergleiche die Stellung des Ellbogens bei angehobenem Unterarm mit der Tastatur, und man wird die zwei verschiedenen Lagen des Oberarmes, der sich auf dem dritten Bilde eine Oktave tiefer lagert, hieraus erkennen.

Auf Bild 1 ist der Oberarm so eingestellt, daß wenn die Hand beim Hinunterbewegen des Unterarmes auf die Tasten zu stehen kommt, die Finger die Töne


berühren.

Auf Bild 3 ist dasselbe um eine Oktave tiefer der Fall; also befindet sich hier der Oberarm gegenüber den

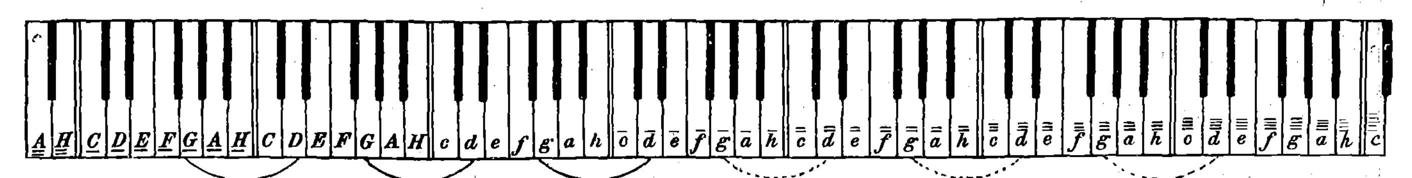
Tönen 

Zur Förderung der Übersichtlichkeit der auf den 4 Bildern veranschaulichten und hier beschriebenen Arm- und Handlagen gebe ich hier folgend eine Zeichnung der Klaviatur, auf der die Tasten, die durch die Finger berührt werden, mit einem kleinen Bogen bezeichnet sind. Es ist selbstverständlich, daß bei beiden Körperseiten sich der gleiche Vorgang abspielt. Was hier für die linke Seite dargestellt wurde, hat demnach auch für die rechte in entgegengesetzter Richtung Geltung; letztere ist auf der Klaviaturzeichnung durch punktierte Linien angegeben.

Von den verschiedenen Bildern, mit welchen diese Bogen in Zusammenhang stehen, konnten hier nur deren vier Platz finden; ich gebe diese Klaviaturzeichnung, die für meine Schrift bestimmt ist, dennoch an dieser Stelle unabgeändert, weil dies für die Übersichtlichkeit des Folgenden notwendig ist.

Dasjenige Bild für den inneren Bogen, welches hier, wie eben erwähnt, nicht gegeben ist, zeigt die Stellung

[1]) Damit der Leser nicht zu der irrigen Meinung gelangt, die hier genannte „Wirkung der Schwere" werde jetzt von mir beim Spiel bewußt herangezogen (wodurch ich mich in einen gewissen Widerspruch mit meinen sonstigen Ausführungen über diesen Punkt setzen würde), verweise ich auf Weiteres in dieser Arbeit, woraus ersichtlich ist, daß der Vorgang, um den es sich hier handelt und bei dem ich die Schwerkraft nenne, für die Praxis, d. h. während des eigentlichen Spiels, niemals in Betracht kommt. Daß ihre Wirkung hier genannt wird, ist nur als Erklärung aufzufassen dafür, wie der Unterarm, ohne daß seine Muskeln tätig sind, sich nach unten bewegt, wobei das Verständnis für das Gefühl des Untätigseins der Unterarmmuskulatur in Beziehung zu diesem Vorgang gefördert werden dürfte.



des Oberarmes, in der dieser so eingestellt ist, daß beim Herunterbewegen des Unterarmes dieser sich von selbst über die Tasten g—$\bar{d}$ lagert; der Oberarm ist, ohne sich an den Körper anzulehnen, etwas nach innen gedreht und an denselben angezogen (adduziert).

Auf dem Bilde 1 ist der Oberarm mehr nach vorn gedreht und hat sich, weil er eine Oktave tiefer eingestellt ist wie auf dem eben besprochenen Bilde, ein klein wenig mehr vom Körper entfernt. Auf Bild 3 ist der Oberarm, weil er hier eine Oktave tiefer als auf Bild 1 und zwei Oktaven tiefer als auf dem erstgenannten, hier nicht gegebenen Bilde eingestellt wurde, noch etwas mehr nach außen gedreht und vom Körper abgezogen, wobei er gleichzeitig etwas nach vorn geschoben ist.

Bilder 2 und 4 veranschaulichen, wie der Unterarm sich aus der am Oberarm angezogenen (gebeugten und an diesen fest angeschlossenen) Stellung bis auf die Tasten herunterbewegt (gestreckt) hat. Man wird bei genauerem Studium der paarweise zueinander gehörenden Bilder (1, 2 u. 3, 4) beobachten, daß der Unterarm beim Übergang aus der Beugung in die Streckung (d. h. beim Senken des Unterarmes auf die Tasten) auf Bild 4 anscheinend etwas aus der Richtung abgelenkt ist, die auf Bild 2 durch den Unterarm eingenommen wird, da hier (Bild 4) der Winkel zwischen Ober- und Unterarm sich ein klein wenig stumpfer gestaltet hat, als dies auf Bild 2 der Fall ist. Diese kleine Standabweichung (um ca. $1-1^1/_2$ cm, natura —) in der Größe des Winkels auf Bild 4 hängt mit dem Grad der Drehung des Oberarmes um seine Achse und mit seiner Abduktion zusammen. Sie ist dadurch hervorgerufen, daß die Verschiebung des Ellbogens infolge der vorschiebenden Bewegung des Oberarmes durch eine unmerkliche Senkung des Unterarmes ausgeglichen wird. Wohl zu beachten ist, daß die hier angedeutete kleine Abweichung auf Bild 4 nicht durch aktive Arbeit derjenigen Muskeln hervorgerufen ist, die den Oberarm rollen. Der Unterarm bewegt sich vielmehr von selbst über die Tasten, weil seine Richtung durch die Stellung des Oberarmes in bezug auf die Drehung um seine Längsachse bestimmt wird; die Unterarmmuskeln sind dabei also untätig. Trotz dieser kleinen Standabweichung auf Bild 4 befinden sich Ober- und Unterarm und die Tasten wie auf Bild 2 in einer senkrechten Ebene. Dieses Bild zeigt den weitesten Stand des Oberarmes, der zur Erreichung der extremen Klaviaturlage nötig ist. Man sieht, wie der Arm verhältnismäßig wenig vom Körper abgezogen (abduziert) ist und wie dennoch die Lage bequem und ohne jeglichen Zwang oder zu große Freiheit der Oberarmbewegung erreicht wird.[1] Auf Bild 1 hat sich der gestreckte Vorderarm zum Oberarm in der sagittalen Ebene eingestellt. Bei der auf diesem Bilde von der leichtgetragenen Hand eingenommenen Klaviaturlage befinden sich Arm und Hand in der erreichbar bequemsten Haltung, d. h. es stellt sich dann das richtige Verhältnis der Kraftquelle, Armglieder und Hand, zu dieser Lage am leichtesten und wie von selbst ein.

Eine Bemerkung lasse ich hier in bezug auf Bild 4 noch folgen. Der 5. Finger der linken Hand steht hier über der Kontra-Oktave *G*. Rechtshändig nimmt der 5. Finger das $\overline{\overline{\overline{\overline{d}}}}$ ein. Das ergibt eine Entfernung von 6 Oktaven weniger 3 Tasten. Da die Hand sich aber in etwas geschlossener Form über den 5 Tasten befindet, so wird, wenn wir Hand und Finger ausbreiten, je nach ihrer Größenbeschaffenheit und, ohne daß der Unterarm sich dabei bewegt, die Tastenfläche für jede Hand um 1—2, ja zuweilen bis 3 Tasten erweitert, so daß bei einem Spiel in den extremen Klaviaturlagen, wo beide Hände sich gleichzeitig zu betätigen haben, uns in leichter und naturgemäßer Weise eine Spielfläche von $6-6^1/_4$ Oktaven zur Verfügung steht. Man achte genau darauf, daß während der Ausbreitung der Hand und der Finger aus der mehr geschlossenen, auf dem Bilde dargestellten Handform der Unterarm sich nicht nach links bezw. nach rechts bewegt, „wobei der 3. Finger als Richtschnur der Linie, welche durch Hand und Vorderarm gebildet wird, dienen soll" („Die Deppesche Lehre des Klavierspiels" S. 14), da sonst das oben beschriebene richtige Verhältnis der Glieder untereinander gestört wird.

Es ist bei dem hier anempfohlenen Vorgang streng darauf zu halten, daß beim Herunterbewegen des Unterarmes aus der gegen den Oberarm angezogenen Stellung jede aktive Muskeltätigkeit und jede willkürliche, also gewollte, bewußte seitliche Bewegung vermieden wird. Wir müssen die bewußte Empfindung haben, daß wir den Unterarm weder drehen noch seitlich verschieben, während der Oberarm in seiner gegenüber der Tastatur beliebig eingestellten Lage unentwegt verharren soll. Erst dann, d. h. also, wenn der Unterarm von selbst beim Herunterbewegen über die zu spielenden Tasten zu stehen kommt, können wir sicher sein, daß der Oberarm in richtiger Weise gegenüber diesen gedreht, geschoben und eingestellt worden ist. Hierauf ist mithin das Hauptaugenmerk zur Kontrollierung zweckmäßiger Armbewegungen für das künstlerische Klavierspiel zu richten.

Nicht zuletzt sei hier noch darauf hingewiesen, daß die Frage der richtigen Entfernung des Sitzes von der Klaviatur, für die bislang mehr oder weniger unbestimmte Angaben gemacht wurden,[1] durch die Ausführung des hier in Rede stehenden Vorganges (der angezogenen Unterarmstellung) sich ebenfalls in einfacher Weise von selbst löst; ja der Vorgang erweist sich als probates Mittel zur Feststellung und Kontrollierung dieser Entfernung, wie

---

[1]) Wie man aus dem Weiteren ersehen wird, braucht beim Spiel in den extremen Klaviaturlagen nicht allein der Oberarm nicht weiter vom Körper abgezogen zu werden, sondern man soll ein weiteres Entfernen desselben durchaus vermeiden.

[1]) So u. a. schreibt Alfred Richter in seinem wertvollen Buche: „Das Klavierspiel" (2. Auflage, 1912) über diesen Punkt, „daß ein Normalabstand von der Klaviatur nicht gegeben werden kann".

dies der denkende Leser leicht einsehen wird; denn die Entfernung wird stets richtig sein, wenn der Unterarm bei Wegstreckung von dem richtig eingestellten Oberarm gegenüber den gewollten Tasten von selbst über diesen zu stehen kommt. Dies gilt für jeden Spieler, auch wenn Ober- und Unterarm in ihrer Länge zueinander verschieden sind, d. h. z. B. wenn eines dieser Glieder bei dem einen oder anderen Menschen etwas kürzer oder länger ist, so wie dies je nach individueller Körperbeschaffenheit der Fall sein kann. Das Resultat des Vorganges wird hierdurch nicht verändert, da stets naturgemäß ein Ausgleich dieser eventuellen Verschiedenheit der Armglieder untereinander stattfindet; denn je nach der Armgliederlänge wird ganz individuell die Entfernung von der Klaviatur etwas kleiner oder ein wenig größer sein, sich also von selbst regulieren.

Um zu diesem Resultat zu gelangen, ist noch erforderlich, erstens: daß der Sitz des Spielenden sich, wie vorher gesagt wurde, vor der Mitte der Klaviatur befindet, so daß die Tastenlinie zwischen $\bar{e}$ und $\bar{f}$ diese Mitte bildet, und zweitens: daß Unterarm und Hand die bequemste Haltung zur Klaviatur einnehmen. Zu letzterem muß, wie bereits erklärt, der Oberarm so auf die Tastatur eingestellt werden, daß die Hände beim Hinunterbewegen des Unterarmes von selbst links über den Tönen G—d und rechts über $\bar{\bar{g}}$—$\bar{\bar{d}}$ (Deppes „Fünffingerübungslage") zu stehen kommen. Wenn höher oder tiefer gespielt wird, bleibt die Entfernung des Sitzes unverändert. Der Oberarm soll dann nach diesen Richtungen hin gedreht, gewendet, vorgeschoben oder an den Körper angezogen werden, wie dies alles bereits ausführlich beschrieben worden ist. Die einmal bei bequemster Haltung der Arme gewonnene Sitzentfernung bleibt dabei stets dieselbe und wird sich also auch beim Spiel auf höheren und tieferen Tastenlagen (siehe weiteres im Zusammenhang hiermit in dem Folgenden) als unfehlbar richtig erweisen.

Der in dieser Arbeit anempfohlene Vorgang des gegenüber den Tasten eingestellten Oberarmes bei angezogenem Unterarm dient also nicht allein zur Kontrolle für die Ausführung zweckmäßiger Armbewegungen, sondern er erweist sich als ebenso wichtig für die Feststellung und Kontrollierung der richtigen Entfernung des Spielersitzes von der Klaviatur.

Es bedarf wohl keines näheren Hinweises, daß dieser Vorgang nur als Mittel zum Zweck gedacht und lediglich als Kontrolle zu betrachten ist, ob die einzelnen Teile des Armes und die zu spielenden Tasten sich im richtigen Verhältnis zueinander und zu den den Arm leitenden und regulierenden Rückenkräften befinden, ob somit ihre Lage richtig ist. Diese Art der Kontrolle ist nur dann anzuwenden, wenn man meint, irgend etwas „stimmte" nicht ganz, d. h. wenn z. B. die Treffsicherheit oder die Bindung oder der leichte Fluß nicht nach unserer Absicht und unserem Willen gelingt; wenn gestern etwas unbewußt richtig in der Ausführung gelang, wogegen heute an gleichen Stellen gestolpert wird. Auch wenn der Sitz des Spielers sich als zu sehr an die Klaviatur genähert oder als zu entfernt von dieser erweist, — und auch wenn Nachlässigkeiten im Spiel durch häufiges Vorspielen sich eingeschlichen haben, das eigene Spiel also wieder einer strengen Beobachtung unterzogen werden muß, dann soll sie sich als wirksam erweisen. Die Kontrolle ist erst nach Beendigung des gespielten Stückes, beim Durchüben einzelner, vom Ausübenden während des Spieles als schwer empfundener Stellen anzuwenden. Man hüte sich daher, sie während des Spieles ausüben zu wollen; störende Unterbrechungen würden nur die Folge sein. Für das eigentliche Spiel kommt also die angezogene Unterarmstellung selbstredend niemals in Betracht.

* * *

Im Anschluß hieran, möchte ich noch einige kurze Bemerkungen über die seitlichen Bewegungen des Unterarmes folgen lassen, die wir als eigenmächtige Bewegungen dieses Körperteils, und zwar so empfinden, als ob sie allein durch den Unterarm, ohne Beteiligung des Oberarmes, ausgeführt werden.[1]) Es sind „diejenigen Bewegungen der alten Spielweise gemeint, wo Finger, Handgelenk und Unterarm aktiv tätig sind und wobei, um von einem Punkt der Klaviatur zu dem andern zu gelangen, ein Drehen und teilweises Vorschieben desselben, also eine zusammengesetzte Bewegung erforderlich ist und deshalb eine unzweckmäßige Beanspruchung der Glieder stattfindet" („Das Künstlerische Klavierspiel" Seite 49). Durch sie wird die Schnelligkeit, die Bindung entfernter Töne und die Ruhe der Bewegungen mehr oder weniger ausgeschlossen; jedenfalls sind sie nicht mit Sicherheit vorher zu bestimmen. Diese aktiven Unterarmbewegungen aber kommen niemals ohne den Oberarm als Achse zustande, denn im Ellbogengelenk ist, wie bereits gesagt, keinerlei seitliche Bewegung möglich. Bei der älteren Spielweise nun, bei der der Oberarm untätig ist und lose am Körper herabhängt, sich also in senkrechter Stellung befindet, wird das Greifen der Hände auf der Tastatur nach außen und innen allein durch seitliche Drehung des Unterarmes — Bewegung nach seitwärts — um den Oberarm als Achse ausgeführt. Für die entfernteren Lagen muß nun die Drehungsmöglichkeit der seitlichen Bewegungen des Unterarmes, damit die Tasten überhaupt erreicht werden können, bis zum letzten Grade ausgenutzt werden. Hierbei gilt aber der Gesichtspunkt, daß wenn eine Bewegungsmöglichkeit in ihrem vollen Umfange ausgenutzt wird, die Bewegung immer gezwungen, angestrengt und ungeschickt ausfällt.[2])

---

[1]) A. Kullak schreibt in seinem Buche „Die Ästhetik des Klavierspiels" 2. Aufl., 1876, S. 221: „Die Mithilfe des Oberarmes ist zu unterdrücken", und S. 232 daselbst: „zwar soll der Vorderarm, wo er einmal funktioniert, rein aus sich selbst, aus dem Ellbogengelenk, alle Kraft schöpfen".

[2]) Um hierfür ein erläuterndes Beispiel aus dem gewöhnlichen Leben zu geben, erinnere ich an die Bewegungen, die der Rumpf und der Oberkörper macht, wenn er sich verbeugt. Jeder Mensch weiß, daß eine tiefe Rumpfbeugung eine anstrengende und schwierige Übung ist, während eine leichte Verbeugung eine einfache und graziöse Bewegung sein kann.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang April

„Gab sein x tes und letztes Konzert" — das ist jetzt der ewige Refrain meiner Musikbriefe. Mitte April wird es mit der Herrlichkeit aus sein. Dann ist nur noch Anfang Mai etwas zu erwarten, wo die Brahmsgesellschaft den 20. Todestag ihres Meisters durch ein mehrtägiges Brahmsfest feiern will, als dessen Dirigent Arthur Nikisch ausersehen ist. Also: Hjalmar v. Dameck gab seinen dritten und letzten Kammermusikabend. Seine getreuen Kunstgenossen von der Königl. Kapelle: Nagel, Urack, Karl Wendel, Sandow, Schreiber (Oboe) und Boettcher (Horn), standen ihm wieder zur Seite, während als zweiter Violoncellist der Konservatoriumsdirektor Hutschenreuter mitmachte. Als Hauptwerk kam Brahms' Streichsextett in B dur, aber das Interessanteste waren doch seine Vornummern: ein Quartett in D dur für Oboe, Violine, Horn und Violoncell von dem jüngeren Stamitz und das F dur-Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncell von Mozart, beides dreisätzige Werke von je einer Viertelstunde Dauer. Karl Stamitz war ein Zeitgenosse Mozarts und Sohn von Johann Stamitz, dem Begründer der berühmten Mannheimer Schule. Sein Quartett zeigt im ersten Satze die Frische eines Mozartschen Werkes, ohne im Andante und Finale langweilig zu werden. Es wirkte stark und sollte deshalb öfter hervorgeholt werden. Seine Hornstimme verlangt aber einen virtuosen Bläser. Ein solcher ist für das Mozartsche Quartett erst recht von Nöten, da dort die Oboe fast konzertierend auftritt. Unsere beiden Herren von der Königl. Kapelle standen da glänzend auf ihren Posten. Auch sonst verlief der Abend ausgezeichnet. Wie wir in diesen drei Dameckschen Kammermusiken stets durch seltene Werke angeregt werden, so auch durch die zehn des Lessingmuseum, deren Übersicht ich letzthin zu geben versprach. Je einer war ausschließlich den Werken E. E. Tauberts, Philipp Scharwenkas und Paul Scheinpflugs, also der Berliner Heimatkunst gewidmet. Ferner wurden aufgeführt: Kauns Streichquartett in D moll Op. 41, weitere Werke von Ph. Scharwenka und P. Scheinpflug, die Klavierviolencellsonate in D dur von Mendelssohn, das Es dur-Quartett für Klarinette und Streichinstrumente von Karl Stamitz, das Klarinettenquintett und ein Klaviertrio von Brahms, das A dur-Quartett von Schumann und das F dur-Quartett von Dvořák, dazu dann landläufige Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert. Inmitten der beiden Kammermusikwerke, die an einem Abend gegeben wurden, lagen Liedervorträge, deren Programm die ältere wie die neueste Literatur betraf. So wurde hier ein bemerkenswertes Stück musikalischer Kulturarbeit verrichtet, als deren Hauptträger neben Direktor Richard Kruse das Steiner-Rothsteinsche Streichquartett zu rühmen ist. Die genannte Mendelssohnsche Sonate erhielt dann dieser Tage ihr Seitenstück in der in B dur, die uns am dritten und letzten Abend des Streichquartettes von Gabriele Wietrowetz und Genossinnen vorgespielt wurde, und zwar in der Klavierpartie durch Giulietta von Mendelssohn-Gordigiani. Das Quartett konnte nämlich wiederum nicht als solches wirken, weil eins seiner Mitglieder noch erkrankt ist. Auch Klingler spielte mit seinen Herren an einem Extraabend nicht Quartette, sondern allgemeine Kammermusikwerke, unter denen Schuberts Forellenquintett mit Edwin Fischer am Klaviere das bemerkenswerte war. Alle diese Leistungen befriedigten sehr.

Wir kommen nunmehr zu den Sinfoniekonzerten. Da hatte zunächst das Blüthnersche Orchester unter Paul Scheinpflug sein siebentes und letztes Extrakonzert. Es begann mit der sinfonischen Dichtung „Hero und Leander" von Paul Ertel, dem bekannten und hochgeschätzten hiesigen Musikkritiker. Das schwierige, in Berlin nicht neue Werk beanspruchte die Proben leider dermaßen, daß Liszts beabsichtigte Faustsinfonie abgesetzt und durch Beethovens Heroische ersetzt werden mußte. Also ganz wie es dem genialen Werke im letzten Konzerte von Carl Maria Artz erging! Wir haben es nun von dieser Saison überhaupt nicht zu hören gekriegt, und die Dantesinfonie blieb gleichfalls aus. Zwischen besagten Werken sang der Deutsche Opernhaustenorist Laubenthal Lieder. Bei deren Auswahl müßte der stimmbegabte und wohlgebildete Sänger mehr auf die Individualität seiner Stimme Rücksicht nehmen, die z. B. in Hugo Wolfs „Der Freund" nicht zu glänzen vermag. An Auswahl fehlt's da ja wahrlich nicht. In den regulären Konzerten des B. O. gedachte man nun auch endlich des hundertsten Geburtstages von Niels W. Gade, indem man seine Ossianouvertüre aufführte. Vor deren ebenfalls berühmter Schwester scheint man sich zu fürchten, weil sie Stimmungen des schottischen, also „feindlichen" Hochlands ausdrückt. Als ob eine Landschaftsstimmung von der Politik der Menschen berührt würde! Möchten wir doch dieses bei uns selten gewordene Meisterwerk auch noch zu hören kriegen! Die Hoffnung auf Gades C moll-Sinfonie, die so nordisch an Edda und Frithjof erinnert, und die in B dur, die einst wie ein Frühlingshauch durch die Welt zog, haben wir schon längst aufgegeben. Und doch sind es noch unverblaßte Werke. Vielleicht ist uns da die „Provinz" über, als welche die Berliner Großschnauzigkeit ja auch Kulturzentren und Königsstädte wie München, Dresden und Stuttgart zu bezeichnen pflegt, von Leipzig, Frankfurt, Köln usw. gar nicht zu reden.

Ich las bei der Gelegenheit den hübschen Aufsatz nach, den einst Schumann in dieser Zeitschrift über Gade veröffentlichte und der jetzt im letzten Bande seiner gesammelten Schriften steht. Dabei amüsierte mich das halbvergessene Omen, daß Gades Namensbuchstaben die vier Saiten der Violine darstellen und sich mittels einer einzigen Note in vier Schlüssen schreiben lassen, „die herauszufinden Kabbalisten ein leichtes sein wird". Nun, für die Leser, die sich nicht gern als solche „Kabbalisten" gerieren, setze ich die geheimnisvolle Note her, wobei ich bemerke, daß der F-Schlüssel auf der dritten Linie der alte Baritonschlüssel ist: . Schumann hat dann bekanntlich die vier musikalischen Buchstaben G - a - d - e auch als Motiv in einem Klavierstücke des Jugendalbum benutzt.

Mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kittelschen Chore gab Felix v. Weingartner sein sechstes und letztes Konzert. Beethovens neunte Sinfonie und ihr Prolegomenon, die Chorfantasie, war dessen Ereignis, das durch die Ouvertüre zu den Geschöpfen des Prometheus bevorwortet wurde. Wenn man von den Torsoaufführungen der „Neunten" absieht, wobei nur die ersten drei Sätze gespielt werden, hat es das Werk bisher nur zu vier Aufführungen in dieser Saison gebracht. Eine steht aber noch aus. Die erwähnte war bis auf den bei uns stets schwächeren Punkt, das Soloquartett, das nun einmal nie aus einem Gusse ist, ideal vollendet. Weingartner gehört eben zu den ersten Beethovendirigenten. Die Klavierstimme der Fantasie wurde von Frieda Kwast-Hodapp gespielt, und zwar ausgezeichnet. Das gleiche Lob muß dem Kittelschen Chore erteilt werden. Bei der Sinfonie hat es mich gewundert daß der sonst von den neumodischen Narrheiten so unberührt gebliebene Dirigent den Komponisten durch ein „attacca" zwischen Adagio und Finale verbesserte. Die motivische Quarte der Anfangsmelodie des Adagio war auch hier nicht herausgearbeitet, wenn sie weiterhin mit ihren beiden schweren halben Noten in den Mittelstimmen erschien. Liszt hat sie in seinem bewundernswerten zweihändigen Klavierarrangement stets mit Akzenten versehen. Im übrigen erfreute man sich wieder des großen, echt Beethovenschen Zuges, in dem das Ganze dahinwallte. Hoffentlich dirigiert nun Weingartner in nächster Saison anstatt sechs zehn solcher Konzerte; der ungeheure Zudrang des Publikums beweist das Bedürfnis.

Unter den Sängerinnen dieser meiner Berichtsperiode ragte zunächst Martha Weber-Neubeck durch ihre schöne, ruhig strahlende Sopranstimme im besagten Konzerte des B. O. her-

vor. Dann erwähne ich Henny Linkenbach-Hildebrand, die neue Lieder ihres Gatten, des Kapellmeisters des Philharmonischen Orchesters, sang. Sie verschmelzen alte und neue Kunstprinzipien, zeigen ihren Komponisten als einen Bildner, dem etwas Gutes einfällt und die erforderliche Gestaltungskraft nicht mangelt. So wurde man gleich durch das erste der sechs Stücke („Über deine Augenlieder" von Schaukal) gefesselt. Die andern fielen aber dagegen keineswegs ab. Als höchst bemerkenswert erschien auch der Liederkomponist Hans Ebert, der durch den Tenoristen Paul Schmedes sechzehn „Exotische Lieder" in „Uraufführung" singen ließ. Diese sind bereits gedruckt. Sie stellen die Empfindungs- und Ausdruckswelt der spezifischen Modernen dar, doch in solch abgeklärter und ursprünglicher Art, daß man sich ihrem eigentümlichen Reize nicht entziehen kann. Es lagen da meistens chinesische und arabische Poesien zugrunde, denen die Musik einen wahrhaft „exotischen" Duft verlieh. Der positiv gerichtete Musiker hat damit allerdings gerade so wenig zu schaffen wie mit den Tonpoesien eines Debussy, Busoni und Alberiz. Hier ist jenes Neuland wirklich erreicht, dem die meisten „Modernen" mit dem lecken Schiffe ihrer Unfruchtbarkeit vergebens zustreben. Uns Ältern soll man da aber keine Auswanderung zumuten, sondern uns ruhig die alte Scholle weiterhüten lassen. Schlimm wäre es, wenn sie verödete.

Aus Darmstadt

Von Josef M. H. Lossen

Anfang März

Auf einem wesentlich höheren künstlerischen Niveau als das Vorjahr steht die diesmalige Opernspielzeit. Obwohl sie noch nicht zum Abschluß gekommen, so läßt sie doch schon ein allgemeines Urteil zu und weiß, von ernster Kunstarbeit getragen, Erfreuliches zu berichten. In künstlerischer Hinsicht war die Ausgestaltung weit besser, wenn wir auch immerhin ein stärkeres Verdrängen des Operettenschwindels und des Burlesken wünschten, das in auffallender Weise und wohl einer Zeitströmung folgend — wie auch an anderen Theatern — einen sehr breiten Raum einnimmt.

An Uraufführungen, die auch außerhalb des lokalen Interesses stehen, brachte das Hoftheater bislang heraus: Julius Bittners Singspiel „Höllisch Gold", dem Weingartners zielsichere Leitung zu einem starken Erfolge verhalf und das Bittners unzweifelhafte Begabung für das Volkstümliche zutage treten ließ. Weniger dagegen vermochte Frankensteins merkwürdige, exotisch gefärbte Pantomime „Die Biene" zu fesseln und wäre vielleicht ganz erfolglos geblieben, hätte nicht Grete Wiesenthals Tanzkunst es zu einem Ereignis gemacht. Im Grunde genommen bleibt diese Tat der Intendanz ein verfehltes und undankbares Experiment; schade um die aufgewandte Mühe!

Weitaus ergebnisreicher ist eine Rückschau auf einige Erst- und Neuaufführungen, die die außerordentlich rührige Tätigkeit der Indendanz unter Dr. Eger kennzeichnen. Die meisten dieser Stücke gehören in die Gattung der komischen Oper. Mit äußerster Hingabe und Sorgfalt einstudiert, kam nach mehrjähriger Pause Smetanas „Verkaufte Braut" zuwege und erntete reichlich verdienten Beifall; nicht minder die örtliche Erstaufführung von Leo Blechs „Versiegelt". Man sieht, daß es keineswegs an Stücken lustigen Genres aus neuerer Zeit gebricht, die Humor und Kunst verbindend, Anspruch auf Wert erheben können. Was braucht es da des ewigen Operettenkreises zweifelhafter Güte? Die Änderungen an seiner „Dame Kobold", die Weingartner hauptsächlich mit Bezug auf den zweiten Akt vorgenommen, vermögen zwar Einzelheiten verständlicher zu machen, keineswegs aber alle Schwierigkeiten zur Befriedigung zu lösen. Aubers populärer „Fra Diavolo" kam zur neuen Geltung; Auber weiß immer zu fesseln, bald ist es eine gefällige Melodie, bald ein lustiger Schwank oder eine drastische Karikatur, alles aber geistreich und sprühend, ganz im Gegensatz zu Brandt-Buys neuester Schöpfung. Es war vorauszusehen, daß die allerorts so beifällig aufgenommene Geschichte der drei „Schneider von Schönau" auch hier ihr dankbares Publikum finden werde. Der poetische Wert dieser Oper ist zweifellos ungleich geringer als der rein musikalische (vornehmlich in rhytmischer Hinsicht); von den Singstimmen kann man nicht behaupten, daß sie gerade sehr dankbar und wirkungsvoll geschrieben sind, und auch die Abstimmung am Schluß des zweiten Aktes ist recht trocken und spröde ausgefallen; dagegen gewinnt der sonst fein abgetönte Klangreiz des Orchesters, der den Kammermusiker verrät. Für das Publikum stand natürlich das „Sichtbare" im Vordergrund des Interesses; in der Tat blieb Darstellung und Inszenierung nichts schuldig.

Zwei Einakter, deren Aussehen und Erfolg wohl wesentlich der Jugend ihres Komponisten zugute zu halten sind, wurden mit der tragischen „Violanta" und dem heiteren „Ring des Polykrates" von E. W. Korngold geboten. Der schwerblütigen und schwülen Orchestermalerei der ersteren steht die Musik des Lustspieles leichtflüssiger und natürlicher gegenüber. Außer Zweifel ist Korngold ein hervorragend begabtes Talent, das aber noch der Klärung und Ausreife bedarf.

Der bei den Darmstädtern in hoher Gunst stehende Verdi kam nun auch mit einer Neueinstudierung des Maskenballes zu Wort. Erwähnenswert wäre noch eine Carmen-Aufführung, die durch ihren realistischen Zug einen ungewöhnlichen Eindruck von Spannung hervorrief.

Von Gastspielen ist nicht viel zu melden. Obenan steht Anna Bahr-Mildenburg mit ihrer idealen Verkörperung der Kundry in strenger Bayreuther Auffassung. Durchgearbeitete und gefeilte Leistungen sind von H. Kuhn (Zürich) als Beckmesser und Bartolo (Barbier von Sevilla) und Arnold Löltgen (Breslau) (Siegfried und Manrico) zu verzeichnen. Rühmlich hervorgehoben werden muß aber auch unser einheimisches Künstlerensemble mit seinen trefflichen Solisten und Hofrat Ottenheimer als äußerst befähigter Dirigent und spiritus rector des ganzen Opernapparates.

Aus Straßburg

Von Stanislaus Schlesinger

Ende Februar

Das Straßburger Musikleben hat im Laufe des dritten Kriegs-Musikwinters einen Aufschwung genommen, wie er nach dem Niedergang des ersten Winters kaum anzunehmen war. Quantität und Qualität des Gebotenen ließen selten etwas zu wünschen übrig, und Theater und Konzerte sind fast beständig ausverkauft oder mindestens sehr gut besetzt. Jedenfalls ein leuchtendes Beispiel des „Tiefstandes" unserer „barbarischen" Kultur! Unsere Oper wurde schon wenige Tage nach dem Eintreffen des aus ihren Sommerfrischen zurückgekehrten Künstlerpersonals eröffnet mit einer schwungvollen Aufführung der „Meistersinger", an deren Leitung zu erkennen war, welche eminente Kraft wir in unserem ersten Kapellmeister Otto Klemperer besitzen. Daß wir denselben nun bald wieder an das Kölner Opernhaus verlieren müssen, erfüllt die hiesigen Kunstfreunde mit Trauer und Sorge! „Tiefland" und „Dreimäderlhaus" bewährten auch hier wieder ihre überall festzustellende Anziehungskraft. Während in den genannten Opern sich unsere ersten Solokräfte Fritz Bischoff, v. Manoff und der lyrische Tenor Färbach auszeichneten, gelang es in „Fra Diavolo" Max Hofmüller, dem Vertreter der Titelrolle, die in erster Reihe nicht bloß elegant gespielt, sondern auch gesungen sein will, nicht selbst billigen Ansprüchen zu genügen. Der Bassist Waas und Buffotenor exzellierten als Banditen, Frau Saccur als brillante „Zerline". Nicht ganz auf gewohnter Höhe war die Aufführung „Der Wildschütz" unter Herrn Frieds musikalischer Leitung, während ihm bald darauf „Hoffmanns Erzählungen" auf das beste gelangen.

In Rossinis „Barbier von Sevilla" zeichneten sich besonders aus die Meisterin des Belcanto Frl. Agnes Hermann und Paul Wiesendanger als quecksilbriger Figaro, auch der neue Bassist Josef Schlembach, der einen wohlklingenden sonoren Baß — neben grotesker Komik — zur Geltung brachte. Die in Verdis „Othello" ruhende Farbenpracht ließ Klemperers Orchesterleitung erblühen, den „Jago" gestaltete v. Manoff als Kapitalschurken, während Bischoff als Othello eine blendende Tenorleistung darbot, Lilly Beraneck eine rührende, schönsingende Desdemona gab. Im „Holländer" unter Klemperers faszinierender Leitung zeichneten sich v. Manoff durch eine großzügige Verkörperung des Holländers und Schlembach durch einen gediegenen „Daland" aus; Marta Hundhausen, noch immer keine besondere Gesangsgröße, konnte als „Senta" gerade genügen. In Halévys immer noch zugkräftiger „Jüdin" trieben Bischoff als „Eleazar" und Maria Gärtner arge Stimmverschwendung, während Färbach den „Leopold" durch schönen Gesang erträglich machte. Steif im Spiel, sang der Bassist Waas den Kardinal tonschön, ohne in der Tiefe völlig auszureichen. Korngolds „Violanta" und „Ring des Polykrates" wirkten, dank der vorausgegangenen Reklame über des jungen Autors als ehemaligen Wunderkindes anderwärts erzielten Aufsehen, sensationell, aber nicht dauerhaft. Violanta wurde inhaltlich nicht recht verstanden, das dominierende Orchester mit seiner komplizierten Polyphonie ebenso — aber jedenfalls „bewundert", der „Ring des Polykrates" wurde der amüsanten Komödie wegen dankbarer aufgenommen. Beide Aufführungen (unter Klemperer) gelangen vorzüglich. In der „Walküre" fesselte besonders v. Manoffs „Wotan" und Maria Gärtners trefflich gesungene „Brünnhilde". D'Alberts „Tote Augen" hatten unter Frieds Leitung einen bedeutenden Erfolg (die dritte Aufführung leitete der Komponist), an dem in erster Reihe die vorzügliche Wiedergabe der Hauptrollen „Myrtocle" (Frl. Hundhausen) und des „Arcesius" (v. Manoff) Anteil hatten. Eine gesangliche Prachtleistung gab dabei Färbach als „der gute Hirt" und Agnes Hermann als „Maria von Magdala". In das Gebiet der Operette führten die „Fledermaus" und der „Vogelhändler". Als „Rosalinde" wirkte das „hochdramatische" Frl. Gärtner auf dem ihr doch entfernt liegenden Rollenfach überraschend gut, Hofmüllers „Eisenstein" war eine Karikatur eines Kavaliers, Schlembach ein humorvoller „Franck". Im „Vogelhändler" schoß der den bayrisch-tiroler Dialekt beherrschende Dornbusch als „Adam" den „Vogel" ab, während Alma Saccur eine vortreffliche „Briefchristel" war. Um einer Koloratursängerin als „Philine" Gelegenheit zu geben, ob sie für uns geeignet sei, wurde „Mignon" von Thomas gegeben; der Gast Frl. Berta Giselli aus Barmen bot nichts Außergewöhnliches und dürfte kaum Aussichten haben, engagiert zu werden; als Mignon war Frau Saccur nicht recht am Platze, und da auch Färbach als „Wilhelm Meister" nicht sehr erwärmte, hielt hauptsächlich Wiesendanger mit seinem tonschönen Gesang und die Leistung des dezent unter Fried spielenden Orchesters die Vorstellung auf der Höhe. Eine prachtvolle Aufführung erlebte Mozarts „Entführung" mit Färbach als trefflichem „Belmonte", Alma Saccur als zierlichem „Blondchen", Schlembach als köstlichem, wenn auch nicht „abgrundtiefem" „Oswin". Einen munteren adretten „Pedrillo" stellte Dornbusch hin. Frl. Irene Eden vom Mannheimer Hoftheater half gastweise als „Constanze" aus und zwar ganz vortrefflich. Klemperer dirigierte in echt mozartischem Geiste. Noch einmal kam Mozart zum Wort mit der „Zauberflöte" unter Fried, ohne die erforderliche „Gesamthöhenstimmung" zu erreichen. Auch Lortzings „Undine" entstieg wieder einmal der Tiefe des Theaterarchivs; Frau Saccur verkörperte die Titelpartie bestens, Max Hofmüller gab infolge stimmlicher und darstellerischer Unzulänglichkeit einen abzulehnenden „Ritter Hugo", dem Frl. Hundhausen an stimmlicher Unzulänglichkeit nicht nachstand. Neben Wiesendangers „Kühleborn" interessierte lediglich noch Dornbusch als gewandter stimmlich hochstehender „Knappe Veit". Als Sensation sollte Straußens „Ariadne auf Naxos" wirken, sie brachte es trotz guter Aufführung aber nur zu einem Achtungserfolg. Vorzüge und Nachteile des Werkes sind an dieser Stelle genügend gewürdigt worden. Die Unklarheit der Situation (die Verquickung der opera seria mit der Stegreifkomödie), die Unverständlichkeit der Texte und die nicht zu leugnende Unwissenheit des großen Publikums auf gewissen Gebieten, z.B. auch in der Mythologie, ließen schnell das Interesse erkalten. Was wissen die meisten von Ariadne, von Theseus, von Bacchus, von Circe usw.? Auch die Fähigkeit, Neues auf der Bühne zu sehen und zu verfolgen und dabei auf eine neue Musik zu achten — Fähigkeiten, die den meisten nur bei einfacher Musik zur Not gegeben ist —, das alles ist einem wirklichen Erfolg entgegen. Am besten waren Frl. Gärtner (Ariadne), Liebert (Zerbinetta), Jos. Schlembach (Musikmeister).

Auch das Konzertwesen unserer Stadt hat gegen das Vorjahr eine beträchtliche Steigerung erfahren, zumal die Militärbehörde durch Entgegenkommen bei Erteilung der Zureiseerlaubnis (Straßburg ist Festung!) die Zuziehung auswärtiger Künstler für größere und kleinere Konzertaufführungen in anerkennenswerter Weise ermöglicht. So wurde die diesjährige Konzertsaison mit einem Reger-Abend im ersten Abonnementskonzert eröffnet, in welchem Dr. Otto Neitzel aus Köln die Gedächtnisrede auf den verstorbenen Komponisten hielt, die eine Illustration erhielt durch Regers liebenswürdige „Serenade für Orchester" Op. 95, die zwar für eine solche etwas lang geraten, immerhin aber infolge ihrer Faßlichkeit warme Aufnahme fand. Schwerer hatte es Regers Op. 132: „Variationen und Fuge über das Thema der Mozartschen Klaviersonate in A dur", mit allen ihren kontrapunktischen Verschlingungen auf völliges Verständnis zu rechnen. Hans Pfitzner hatte an diesem Abend als Dirigent gerade keine kleine Aufgabe zu bewältigen. Daß ein solcher Abend voll bombenschwerer Musik eigentlich mehr „Arbeit" als Genuß für das Publikum bedeutet und allmählich totale Ermüdung herbeiführt, ist natürlich. Das zweite Abonnementskonzert brachte Beethovens „Neunte", bei der Pfitzner mit den Solisten eine bessere Wahl getroffen hatte als bei früheren gleichen Gelegenheiten: Frl. Mintje Lauprecht van Lammen (Frankfurt), Frl. Luise Miller von der Münchener Hofoper, eine ausgezeichnete Altistin), Julius Gleß (ein kraftvoller, Intelligenz mit Geschmack verbindender Bassist) aus Köln. Den „wunden Punkt" fast aller Aufführungen der „Neunten" besorgte diesmal Herr Forchhammer aus Weimar, der rhythmische und Intonations-Ungenauigkeiten bemerken ließ. Nach Beethovens „Elegischem Gesang" war noch Frl. Miller in des Meisters Liede: „An die Hoffnung" zu hören, in dem die Sängerin ihre schöne und edle Stimme voll ausströmen konnte. Daß das erwähnte Soloquartett in Mozarts „Ave verum" keine tiefgehendere Wirkung erzielte lag daran, daß es als Solostück nicht die charakteristische Eindrucksfähigkeit besitzt wie als „Chorstück", zumal bei a cappella-Ausführung die so wichtigen schönen Zwischenspiele des Orchesters wegfallen. Hugo Kauns dritte Sinfonie in Es dur war das Hauptstück des dritten Konzerts. Ohne sich auf ein bestimmtes Programm festzulegen, durchzieht dennoch ein einheitliches Band ihren Gedankeninhalt: Schmerzvolles Ringen im ersten Satz, der zweite Satz ein piquantes Scherzo, orginell und farbig orchestriert, das Adagio bildet den Höhepunkt; der vierte Satz lebhaft und energisch ist thematisch und kontrapuntisch reich bedacht. Das immerhin sehr interessante Werk fand lediglich beim kunstverständigen Teil des Publikums freundliche Aufnahme. Als Solist hatte Kammersänger Feinhals mit Balladen, Liedern und dem „Wahnmonolog" durchschlagenden Erfolg. Im vierten Abonnementskonzert erfreute man sich an Bernh. Sekles' „Suite für Orchester", einem prächtigen Stück feiner moderner Kunst. Eine andere Novität aus der Orchestersuite „Nacht" von Hermann Unger: „Elegie" errang gleichfalls vollen Erfolg.

Mit ausgezeichnet gelungenen Solovorträgen erfreute der Cellovirtuose Paul Grümmer aus Wien, einmal in Tartinis etwas zopfigem Konzert für Violoncell mit Orchester und dann mit der dritten Suite für Violoncell von Bach. Schumanns dritte (Rheinische) Sinfonie von Pfitzner in schwungvoller und

in stilistischer Größe dargebracht, beschloß den Abend. Im fünften Abonnementskonzert konnte man sich wieder einmal am Wohlklang einer Mendelssonschen Sinfonie (der „italienischen") erlaben, auch einmal eine „zeitgemäße" Neuheit kennen lernen, die, wie schon aus dem Titel zu schließen, dem Weltkrieg ihr Entstehen verdankt; ich meine Julius Bittners sinfonische Dichtung „Vaterland"; Schlachtendonner, thematisch verwerteter Choral „Ein feste Burg" und kriegerische Klänge lassen auch ohne erläuterndes Programm die tondichterische Absicht erkennen. Eine besondere Bereicherung der Konzertliteratur wird man dem Stück wohl kaum zuzubilligen haben. Mit dem B dur-Konzert von Brahms wurde das sechste Abonnementskonzert eröffnet, in dem sich der jetzt hier ansässige Pianist Waldemar Lütschg wieder als sattelfester mit gründlichster Technik ausgestatteter Klavierkünstler auf das beste bewährte und auch nach der Seite des Ausdrucks dem Komponisten nichts schuldig blieb. Webers Oberon-Ouvertüre war eine Glanzleistung des Orchesters unter Pfitzners anfeuernder Leitung. Dr. Wüllner nahm den Rest des Abends in Anspruch mit der gradezu idealen Rezitation des 24. Gesangs der Ilias: „Hektors Bestattung" mit der Musik Botho Siegwarts, die vom Orchester in durchweg stimmungfördernder Weise gespielt wurde. Schumanns „Paradies und Peri" bildete den Inhalt des siebenten Abonnementskonzertes unter Prof. Ernst Münchs Leitung, dem der „Städtische Chor" unterstellt ist. Neben allseitig gelungener Chorleistung interessierten die Solisten: Frau Bellwidt (Frankfurt) mit ihrem hellen leichtflüssigen Sopran, Frl. Gerhold von hier als zweiter Sopran, Frl. Neiendorff von der hiesigen Oper als vorzügliche Interpretin der Mezzo- und Altpartie. Auch Herr Heinr. Kühlborn (Aschaffenburg) mit schönklingendem Tenor war zu loben, dagegen gänzlich abzulehnen der völlig ausgesungene, mit schluchzender manierierter Tonbildung protzig und unschön singende Bassist Ant. Sistermanns (Berlin). — In einem eigenen Klavierabend führte sich Herr Walter Häfliges (zurzeit Korrespetitor am Stadttheater) ins hiesige Musikleben ein. Der Künstler verfügt über eine sehr gründlich ausgebildete Technik, nur für Chopins poetische Tongebilde hat er eine zu schwere Hand und harten Anschlag. Die „Städtische Kammermusik" eröffnete ihren Zyklus mit einem Abend, den der Leipziger Professor Straube mit M. Regers Phantasie und Fuge über B. A. C. H. einleitete und sich als Orgelkünstler ersten Ranges entsprechend seinem Rufe erwies; gleichgroßen Erfolg errang Herr Straube mit Regers Phantasie über „Wie schön leucht' uns der Morgenstern". Recht spröde Musik enthielt die E moll-Sonate für Klavier und Violine, mit der Frau Kwast-Hodapp und Prof. Berber-Credner sich abquälten. In einem völlig ausverkauften Liederabend widmete sich Mintje van Lammen mit Hans Pfitzner am Klavier dem Liedermeister Rob. Franz. Die vortreffliche Sängerin verhalf aber auch einer Anzahl Pfitzner-Liedern zu vollem Erfolge. Waldemar Lütschg benutzte einen eigenen „Klavierabend", um seine große Vielseitigkeit zu beweisen, diesmal spielte er Beethovens zweisätzige Fis dur-Sonate Op. 78, je zwei „Capriccios" und „Intermezzos" von Brahms, Schumanns „Sinfonische Etüden", B moll-Sonate von Chopin und Liszts „Riccordanza", „Irrlichter" und „Mephistowalzer", alles das mit blendender Virtuosität und äußerster geistiger Spannkraft.

Im „Männergesangverein", der sich seit Frodls kriegsmäßiger Abwesenheit in seinen Chorleistungen auf absteigender Linie bewegt, ließ sich eine Koloratursängerin, Frl. Melitta Heim, die demnächst der Wiener Hofoper angehören wird, hören und entzückte durch ihre virtuose Kehlfertigkeit. Professor Münch versammelte seine Gemeinde wieder zahlreich zu einer seiner Bach-Aufführungen. In den Kantaten „O Ewigkeit, du Donnerwort" — „Ach, wie flüchtig" und „Aktus tragicus" zeichneten sich neben dem Chor die Solisten aus, der bekannte Bach-Sänger G. A. Walther, Frl. Neiendorff und der profunde Bassist Wunderlich, letztere beiden von hier.

Im „Frauenbildungsverein" konzertierte Hans Pfitzner mit Alex. Petschnikoff, sie spielten neben Brahmsens D moll-Sonate für Klavier und Violine Pfitzners Trio Op. 8 (am Cello unser Mawet), konnten aber dem schwer verständlichen Werk von geradezu unheimlicher Länge nicht mehr als einen Achtungserfolg abgewinnen, trotz vorzüglicher Aufführung. Petschnikoff entzückte danach durch einige reizende Solostückchen alter Meister. An gleicher Stelle war bald darauf Arthur Schnabel (Berlin) zu hören, der an diesem Abend als vollkommener „Klavierpoet" zu bewundern war; in Schumanns „Fantasie" Op. 17 ließ er feinstes Empfinden für die von Eichendorffscher und Uhlandscher Romantik beeinflußten Stimmungen erkennen, spielte ganz reizend Schubertsche Impromptus und riß die Hörer hin durch kontrastreiche Ausführung der „Papillons", denen er als imponierendes Schlußstück noch Schumanns „Sinfonische Etüden" folgen ließ. Ein Liederabend von Agnes Leydhecker zeigte der Sängerin stimmliche Vorzüge, an denen nur ihre dunkle Vokalisation und einige Deklamationsgewohnheiten befremdeten Neben den Magellonenliedern und solchen von Strauß und Wolf brachte sie Lieder von Arnold Mendelssohn, die sehr interessant und originell sind. Fast alle ihre Lieder waren eigentlich „männlichen" Charakters. Ein Klavierabend von Max Pauer brachte dem Stuttgarter hier sehr beliebten Klaviermeister einen ausverkauften Saal, des Künstlers Vielseitigkeit und geistige Elastizität sprach sich bereits in seinem Programm aus: Schuberts B dur- und As dur-Impromptu, Beethovens Cis moll-Sonate, Schumanns Kinderszenen (ein Kabinettstück genrebildcher Zeichnung) und Brahmsens F moll-Sonate, deren Finalsatz Pauer mit lodernder Leidenschaft durchglühte. — Aus dieser nicht einmal vollständigen Blumenlese unseres diesjährigen Musikbetriebs ist zu ersehen, daß im waffenstarrenden Straßburg Krieg und Kunst sehr gut nebeneinander bestehen!

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende März

Bruckners Ruhmessonne erstrahlt jetzt bei uns — mehr als 20 Jahre nach dem Tode des Meisters — in hellerem Glanze denn je. Man denke nur: nachdem am 18. März abends Nedbal mit seinem getreuen Tonkünstlerorchester Bruckners großartige „Fünfte" in B dur, besonders ihre berühmte Choralapotheose am Schluß zur gewohnten überwältigenden Wirkung gebracht, gab es eine Woche später an einem Tage: 25. März, nicht weniger als vier höchst erfolgreiche Bruckner-Aufführungen: vormittags der D moll-Messe und des Tedeums durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" (Großer Musikvereinssaal), nachmittags in den Populärkonzerten des Tonkünstlerorchesters (Dirigent A. Konrath) und des Konzertvereins (Dirigent M. Spörr) solche der dritten und vierten Sinfonie des Meisters (D moll und Es dur „romantische"). —

Am meisten schienen die wunderbaren Schönheiten der vom „Dreizehnlinden" gebrachten kirchlichen Werke zu ergreifen, deren Aufführung sich auch würdigst jener der von diesem hochangesehenen Chorverein vor einigen Monaten in der Dominikanerkirche gebrachten E moll-Messe Bruckners anreihte. Als Gesangssoli wirkten in dem Bruckner-Konzert vom 28. März verdienstlich die Damen A. Kalab, Frl. Luithlen-Kalbech und Herren K. Fälbl, L. Drapal. Vor der Orgel saß Prof. Max Springer, der — ein Meister seines Fachs — auch mit gediegenen eigenen Orgelkompositionen erfreute: einem festlichen Präludium, einem Pastorale und einer Fantasie über ein Thema des altvenezianischen Meisters G. Gabrieli.

Für heute sei nur noch erwähnt, daß am 18. März nachmittags im Kleinen Musikvereinssaal sehr glücklich ein von der trefflichen Konzertsängerin und Gesangsmeisterin Helene Kröker aus vier ihrer besten Schüler neu zusammengestelltes Vokalquartett debutierte: wohl das einzige, öffentlich auftretende, das gegenwärtig in Österreich existiert. Seine Mitglieder: J. Hofstätter (Sopran), E. Folkung (Alt), K. Fälbl (Tenor), A. Kleingünther (Baß). Am Klavier ein Berufener: Prof. Karl Lafite. Die Vortragsordnung, welche mit den vier Quartetten aus

Brahms Op. 92 begann, bot weiter eine Reihe der schönsten und auch am schönsten gesungenen mittelalterlichen Madrigale (welche besonders gefielen) — Schumanns melodienreiches „Spanisches Liederspiel" beschloß.

Es traf sich eigens, daß gleichzeitig im Großen Musikvereinssaal eine andere ausgezeichnete Schülerin des Frl. Kröker: Frau Pick-Fürth, als Mitwirkende an einem Populärkonzert des Tonkünstlerorchesters mit Schubert-Liedern und — besonders mit der großen „Fides-Arie aus den Propheten", hier außer ihrem wahrhaft herrlichen, wohlgeschulten Alt auch ihre seltene dramatische Begabung bestens zur Geltung bringend, stürmischen Beifall erhielt. Gleich erfolgreich war ein von Frau Pick-Fürth vor einiger Zeit veranstalteter eigener Liederabend verlaufen, in dem sie je fünf sinnig gewählte Nummern von Brahms, H. Wolf und Rich. Strauß, überall den rechten Ton treffend, Kennern und Laien gleich zu Dank sang, um endlich — am schönsten, mit ihr anscheinend besonders wohlverwandten Brahmsschen Zugaben zu schließen. Unser — namentlich für H. Wolf — idealster Begleiter Prof. F. Foll am Klavier: das machte die schönen künstlerischen Eindrücke dieses genußreichen Liederabends erst zu wahrhaft harmonisch-einheitlichen.

Rundschau

Kreuz und Quer

Basel. Brahms' deutsches Requiem wurde am 19. April im vollbesetzten Baseler Münster vom Leipziger Bach-Verein und dem Gewandhausorchester unter Professor Nikischs Leitung aufgeführt. Die Soli sangen Else Siegel aus Leipzig und der Bariton Richard Breitenfeld aus Frankfurt a. M. Es war eine Aufführung allerersten Ranges.

Berlin. Die Henricische Autographenversteigerung am 21. April brachte Handschriften von Musikern, Malern und Bildhauern. Unter ihnen entfesselten die Musikerhandschriften den eifrigsten Wettbewerb; Mozart, Beethoven, Schubert allen anderen weit voraus. Schubert brachte mit 1860 Mk. für einen langen schönen Brief an Bauernfeld den Höchstpreis. Zwei Seiten seines Tagebuchs stiegen auf 910 Mk. Ihm folgte Mozart mit 1660 Mk. für einen charakteristischen Brief an seinen Freund Tuchberg, ein eigenhändiges Menuett brachte hingegen nur 300 Mk. Beethovens schönster Brief wurde mit 1100 Mk. bezahlt, andere mit 500 und zweimal je 320 Mk. Für Brahms gab es 250 Mk., für Chopin 215 Mk., für ein musikalisches Albumblatt Kreutzers 165 Mk., für Wagner-Briefe 100 und 145 Mk. Eine Zeichnung Mendelssohns stieg auf 145 Mk.

— Dem Violinvirtuosen Curt Vogel wurde anläßlich seiner Mitwirkung in mehreren Wohlfahrtskonzerten für lippische Kriegsfürsorge vom Fürsten zu Lippe-Detmold die Kriegsehrenmedaille am weißen Bande verliehen.

— Willi Möllendorf hat am 18. April mit seinem Vortrag am Vierteltton-Harmonium nun auch in Berlin (Tonk.-V.) denselben großen Erfolg gehabt wie im Januar in Wien. Des gleichen Beifalls hatte sich seine zweite (Neumelodiker-) Sinfonie in Dmoll bei ihrer Uraufführung in Kiel am 16. April unter Direktor Neubeck zu erfreuen.

— Professor Rüdel gab mit dem Berliner Domchor unter Mitwirkung von Wilhelm Kempf zwei Konzerte in Stockholm und in Kopenhagen mit großem Erfolge.

— Max Bruch hat soeben bei F. E. C. Leuckart in Leipzig ein neues Heft Chorlieder erscheinen lassen und es dem Dresdner Kreuzchore gewidmet.

— Das Leben und Wirken des Freiherrn Rochus von Liliencron hat jetzt Anton Bettelheim in einem Werke dargestellt, das demnächst bei Reimer erscheinen soll. Die Aufgabe war, die ganze Persönlichkeit zu schildern in ihrer öffentlichen Tätigkeit als akademischer Lehrer, Diplomat, Schriftsteller, Sammler und Herausgeber der literarischen Volkslieder, Leiter der Allgemeinen Biographie und der Denkmäler deutscher Tonkunst.

— Professor Xaver Scharwenka ist von einer erfolgreichen Konzertreise, die ihn nach München, Rostock, Halle, Oldenburg u. a. führte, zurückgekehrt. Er erhielt die Rote-Kreuz-Medaille und vom Großherzog von Oldenburg die Goldene Medaille für Kunst.

Darmstadt. Dem Großherzoglichen Rat Hermann Sonne in Darmstadt, dem bekannten Leiter des Darmstädter Richard-Wagner-Vereins, wurde anläßlich des 25jährigen Regierungsjubiläums des Großherzogs von Hessen das Ritterkreuz I. Klasse des Verdienstordens Philipps des Großmütigen verliehen.

Leipzig. Am 14. April starb in einem Feldlazarett an den im Kampfe erlittenen Wunden Dr. jur. Robert Astor, Leutnant d. R., Mitinhaber des bekannten Musikalienverlags J. Rieter-Biedermann. Er erfreute sich in seinem Fachkreise hoher Achtung sowie großer Beliebtheit und war seit 1913 Vorsteher des Vereins der Deutschen Musikalienhändler.

Reichenbach i. V. Die Leipziger Konzertsängerin Nina Sandten sang hier am 15. März mit großem Erfolg. Die Presse bezeichnet sie als Sängerin von poetischer Durchbildung, deren Stimme echten und rechten Soprancharakter hat und von großer Reinheit und angenehmem Wohllaut ist.

Saarbrücken. Dr. Ferd. Krome, Direktor des Konservatoriums, der im Winter 1915/16 die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in 22 öffentlichen Vorträgen mit erläuternden musikalischen Beispielen am Klavier behandelt hatte, veranstaltete im letzten Winter auf Veranlassung der Stadtverwaltung sechs „musikalische Sonntagsstunden" bei denen die jeweils behandelten Komponisten selbst mehr zu Wort kamen und das erläuternde Wort sich darauf beschränkte, die Aufmerksamkeit auf die Eigenart der Tonwerke zu lenken und ein tieferes Verständnis für das Gehörte zu wecken. Der wachsende Besuch dieser Veranstaltungen war der beste Beweis dafür, daß man diese Anleitungen zum bewußten Genuß und die Anregungen zum verständnisvollen selbständigen Urteil wohl zu schätzen wußte. Von den einzelnen Themen heben wir hervor: Robert Schumann und die deutsche Seele. Mitwirkende: Frau Lotte Leonard aus Hamburg (Lieder) und Frl. Clara Reichmann aus Saarbrücken (Kinderszenen und sinfonische Etüden). Franz Schubert und das deutsche Gemüt. Die Müller-Lieder gesungen von L. Koch aus Frankfurt mit Rezitation der nicht komponierten Lieder durch Theaterdirektor Burgarth. Johannes Brahms und der deutsche Wille. Sonate F moll Op. 5 und Klavierstücke vorgetragen von Hans Weisbach aus Wiesbaden und Lieder gesungen von Frau Dr. Poller aus Saarlouis. Edvard Grieg und die skandinavische Nationalmusik. Violinsonaten C moll von Grieg und G moll von Sjögren vorgetragen von Frl. Olivia Kwapil und Frau Lite Wolff-Wagner, Lieder gesungen von Frl. Rosin Hahn.

Wien. Josef Forster, der bekannte österreichische Komponist, ist im Alter von 72 Jahren in Wien gestorben. Forster hat zahlreiche Opern komponiert, von denen „Der Spielmann", der 1881 an der Wiener Hofoper seine Erstaufführung erlebte, „Die letzten Tage von Pompeji" und „Die Sturmflut" hervorgehoben seien. Mit einer einaktigen Oper „Die Rose von Pontevedra" erwarb er sich einen vom Herzog Ernst II. von Sachsen-Koburg-Gotha ausgeschriebenen Preis. Das von Forster komponierte und bearbeitete Fastnachtspiel von Hans Sachs „Der dot mon" wurde an der Wiener Hofoper mit großem Erfolge aufgeführt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 18

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 3. Mai 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mittel zur Kontrollierung zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel

Von **Elisabeth Caland**

II.

Wenn dagegen der Oberarm, statt die senkrechte Stellung beizubehalten, eine leichte Abduktionsbewegung macht (leicht vom Körper abgezogen wird), so kommt dadurch der Unterarm schon ohne Drehung des Oberarmes den seitlichen Teilen der Klaviatur gegenüber zu liegen, und es braucht nur noch eine geringe Drehung des Oberarmes um seine eigene Achse stattzufinden, um auch die höchsten und tiefsten Lagen mühelos erreichen zu können. Es gehört zu dieser seitlichen Bewegung noch ein leichtes Vorschieben des Oberarmes, um die größere Entfernung bei den höchsten oder tiefsten Tongruppen von der Schulter her auszugleichen. Der Grad der Abduktion des Oberarmes muß zum Grade der Drehung des Oberarmes um seine Längsachse ein ganz bestimmtes Verhältnis haben, um die Bewegung des ganzen Armes nach den verschiedensten Teilen der Klaviatur leicht beweglich, zweckmäßig und angemessen zu gestalten. Je höher die Tastaturlage, desto mehr muß Abduktion, Drehung und Vorschiebung vermehrt werden, und je tiefer die Lage (d. h. falls rechts tiefer als das $\bar{g}$ oder links höher als das $\bar{d}$ gespielt werden soll), um so größer muß die Drehung des Armes um seine Längsachse, die Adduktion und das Vorschieben des Oberarmes sein, wobei ein Vorbeigreifen des Armes über den Rumpf hinweg stattfindet und wodurch infolgedessen der Unterarm von selbst gegenüber der beabsichtigten tieferen oder höheren Klaviaturlage zu liegen kommt. In der älteren Spielweise wurde gelehrt, daß die seitliche Bewegung der Hände eine aktive Bewegung des Unterarmes sein sollte, während der Oberarm als passiv herabhängend aufgefaßt wurde (siehe hierüber weiteres im folgenden); da aber tatsächlich der Unterarm nur vom Oberarm aus in Bewegung gesetzt werden kann, ist man auf die aktive Bewegung des Oberarmes notwendig angewiesen, und unsere neue Spielweise ermöglicht es, durch die Mischung der Abduktion mit der Achsendrehung, diese Tätigkeit des Oberarmes auf ein leicht erreichbares und natürliches (äußerlich kaum sichtbares) Maß einzuschränken.

Es lassen sich also die Bedingungen dieser zweckmäßigen Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel in feste Formeln kleiden. Bedenkt man nun, daß während des Spiels der Oberarm fortwährend, je nachdem die Hände sich in der Richtung nach rechts oder links auf der Klaviatur zu betätigen haben, nach diesen immer wechselnden und doch fest zusammengehörigen Richtungen eingestellt werden soll (worauf das Hauptaugenmerk zu legen ist), und erwägt man dabei, daß von diesen Lagen des Oberarmes die Richtung des Unterarmes zur Klavierebene bestimmt wird, so daß er fast von selbst ohne Vorschieben über die Tasten zu stehen kommt, so ergibt sich, daß wir bei normal gebautem Körper des erwachsenen Menschen, ohne daß der Unterarm eigenmächtige seitliche Fortbewegungen ausführt (da der Unterarm gegen den Oberarm unbeweglich ist),[1] die Hand über drei Oktaven hin- und herbewegen können, vorausgesetzt, daß wir unsern Sitz vor der Klaviatur in der Mitte der Tastenlinie zwischen $\bar{e}$ und $\bar{f}$ wählen. Es ist leicht einzusehen, daß auf diese Weise die Hände mit unauffälligster Bewegung bis zur Grenze der in richtiger und naturgemäßer Weise zu erreichenden Zone, über 6—6¼ Oktaven bewegt werden können, und es dürfte einleuchten, weshalb wir durch die von uns vorgeschriebene Haltung der Glieder untereinander, in leichtester Weise größere und kleinere Entfernungen ohne störende, unnütze, zeitraubende und deshalb zweckwidrige Nebenbewegungen erreichen können.
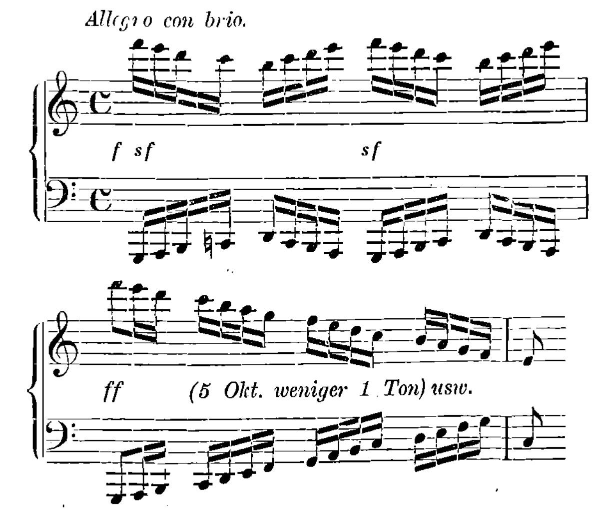
Man soll also die Empfindung haben, als bewege sich der Unterarm nicht im Ellbogengelenk. Der Spieler soll die eventuell sich als nötig erweisenden und sich von selbst einstellenden, verschwindend geringen, für unser Gefühl kaum zu spürenden minimalen Wendungen des Unterarmes nicht berücksichtigen, er soll ganz im Gegenteil seine volle Aufmerksamkeit darauf lenken, daß jegliche aktive eigenmächtige Bewegung des Unterarmes (Ausstrecken, Vorschieben, Zurückziehen) unterdrückt und der Unterarm durch den von den Rumpf-, Rücken-, Brust- und Schultermuskeln bewegten Oberarm hin- und herbewegt wird. Nicht genug kann darauf hingewiesen werden, daß

[1]) In diesem Zusammenhang wurde wiederholt früher von mir über den Arm als „gelenkloser Hebel" geschrieben, „daß der Arm, wie aus einem Stücke gedacht" — also gewissermaßen ohne Gelenk — „gebraucht werden soll": „der Arm rudert hin und her". Und auch wenn in meiner Deppeschen Lehre geschrieben wurde, „daß Hand und Unterarm nicht aktiv vorgreifen sollen" (S. 26), ist stets dasselbe gemeint.
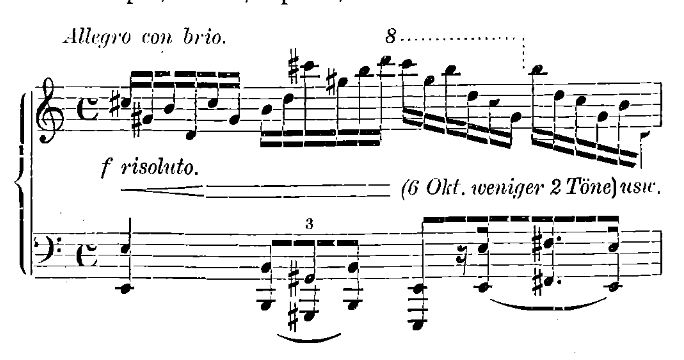
der Ellbogen nicht nach außen gehoben werden, „kippen“ darf, sondern daß der ganze Arm, unbeweglich in sich selbst, in gleicher Richtung mit der geraden Linie der Klaviatur hin- und herbewegt werden muß. („Das Künstlerische Klavierspiel“ S. 59.)

Wie oben klargelegt wurde, ist es also möglich, daß wenn mit beiden Händen gleichzeitig in entgegengesetzter Richtung, also in den hohen und tiefen Lagen der Klaviatur, gespielt werden soll (folgende Noten geben hiervon ein Beispiel), wir diese Lagen erreichen können, fast ohne eigenmächtige seitliche Bewegung des Unterarmes im Ellbogengelenk. Eine Kombination der beiden sich selbständig betätigenden Hände (wobei der Schwerpunkt des Oberkörpers fast unbeweglich in der Mitte verbleibt) in noch größerem Abstand voneinander als ca. 6—6 1/4 Oktaven, hat die Klavierliteratur wohl kaum aufzuweisen.[1]

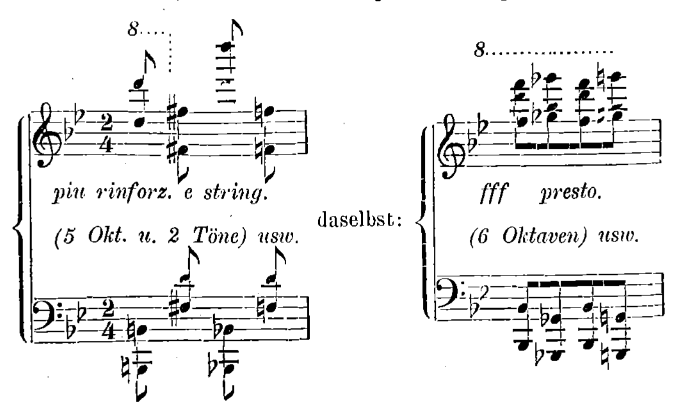
Beethoven, Sonate, Op. 53.



Chopin, Etüde, Op. 25, Nr. 11.
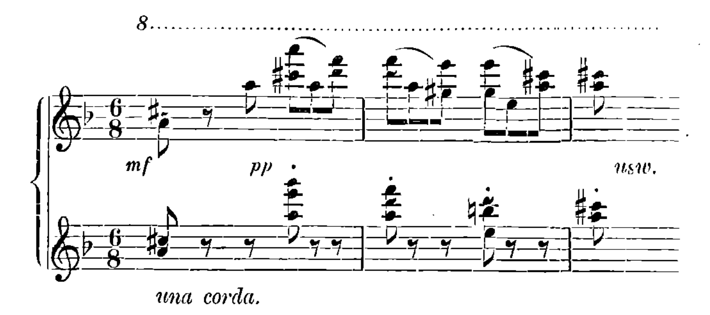


Fr. Liszt, Schluß der Rhapsodie hongroise, Nr. 6.
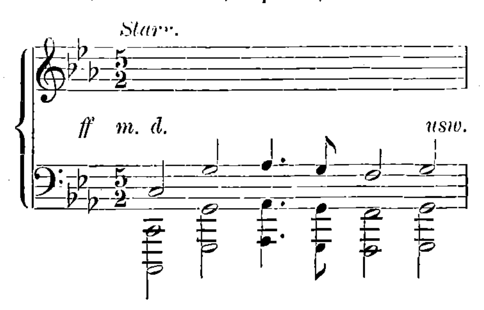


Haben wir nun aber rechts noch höher als z. B. das $\overline{\overline{d}}$ und links tiefer als die Kontra-Oktave G zu spielen (Bechsteins Instrumente [7 1/4 Oktaven] weisen nach jeder Richtung noch 6 Tasten mehr auf), oder soll mit beiden Händen in der gleichen Richtung in den höchsten und tiefsten Lagen gleichzeitig gespielt werden, wie folgende Noten ein Beispiel dafür geben:

L. M. Gottschalk, Grande Tarentelle, Op. 67.



Paul Juon, Präludium, Op. 26, Nr. 8.



so soll, damit die Rückenkraft sich auch bei diesen ganz extremen Lagen betätigt, das richtige Verhältnis der Glieder untereinander zur Tastatur bestehen bleiben kann und dadurch zweckmäßige Bewegungen dennoch möglich werden, sich der ganze Oberkörper nach der betreffenden Seite sanft hinneigen, aber nicht so, daß er sich auf dem Rumpf hin- und herbewegt, sondern in der Weise, daß er, im Rumpf leicht fixiert,[2] auf dem Sitz um ein weniges seitlich abweicht und sich hebt; dann wird die andere Seite des Oberkörpers leicht seitwärts geneigt. Der ganze Apparat des Oberkörpers, in sich elastisch fixiert, bewegt sich also in sanft ausgeglichener, fast unmerklicher Weise seitwärts, wobei auch sein Schwerpunkt etwas seitlich verlegt wird. Auf diese Weise kann dann auch in den extremsten Lagen die Rückenkraft voll zur Geltung gelangen.
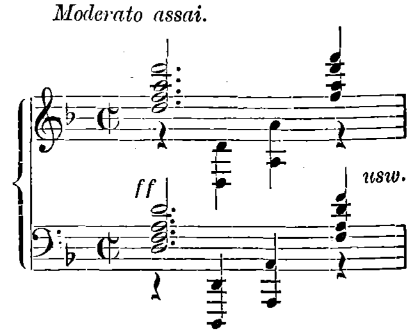
Ich lasse hier ein praktisches Beispiel für das oben Beschriebene folgen, bei dem mit beiden Händen zusammen in gleicher Richtung in den tiefsten und höchsten Klaviaturlagen gespielt wird, und der Arm, je nachdem er sich rechts oder links betätigt, über den Rumpf hinweg vorbeigreift, wodurch der Unterarm ohne seitliche, eigenmächtige Bewegungen über die zu spielenden Tasten zu stehen kommt, während der Schwerpunkt des in sich leicht fixierten Oberkörpers nach der zu spielenden Klaviaturlage hin etwas seitlich verlegt wird.

---

[1]) Durch die eingeklammerten Worte bei den hier folgenden Notenbeispielen ist die Entfernung der Töne voneinander angegeben, in welcher beide Hände gleichzeitig betätigt werden.
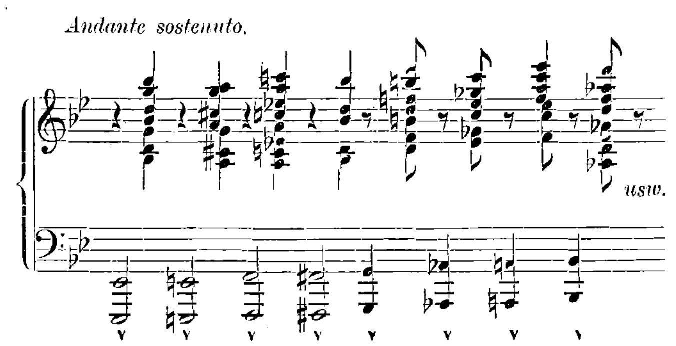
[2]) Siehe auch hierüber „Die Ausnutzung der Kraftquellen“ S. 22.

A. Rubinstein, Concert, Op. 70.

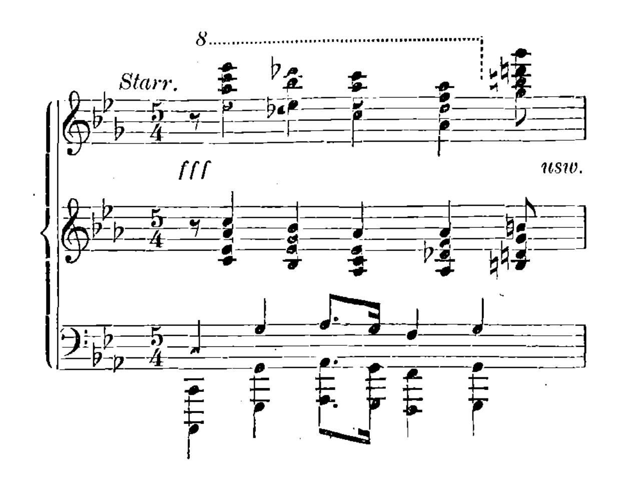


Ich gebe ferner noch einige praktische Beispiele für Sprung- und Läufertechnik usw., für deren Ausführung dasselbe gilt, was oben für die andern Beispiele gesagt wurde. Der Arm wird hier als Kraftleiter benutzt und als gelenkloser Hebel in größter Schnelligkeit und Leichtigkeit hin- und herbewegt, während eigenmächtige seitliche Bewegungen des Unterarms ausgeschaltet werden. Dabei greift der Oberarm, je nach der Spielrichtung links oder rechts nach vorn geschoben, über den Rumpf hinweg, während der Schwerpunkt des Oberkörpers nach der zu spielenden Klaviaturlage hin etwas seitlich verlegt wird, so daß die Hände von selbst über die zu spielenden Tasten zu stehen kommen.

2. Konzert von C. Saint-Säens.
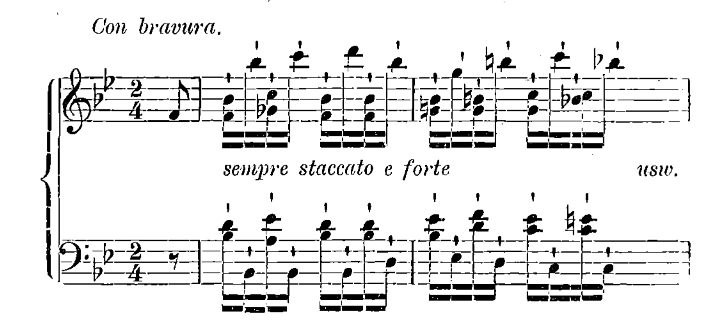


Paul Juon, Präludium, Op. 26, Nr. 8.

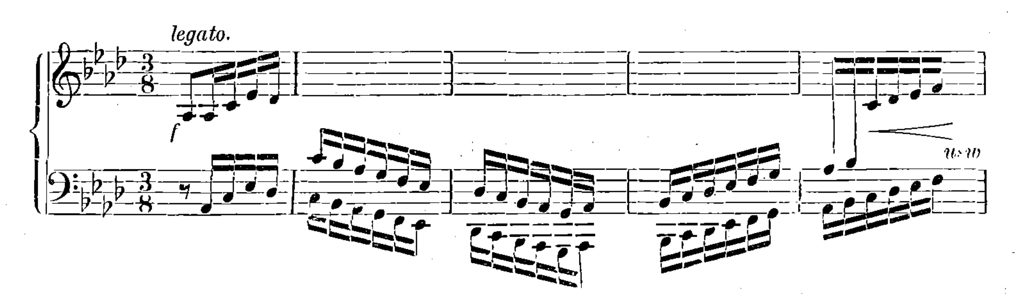


Fr. Chopin, aus: „Là ci darem la mano" de l'opéra Don Juan, varié, Op. 2.
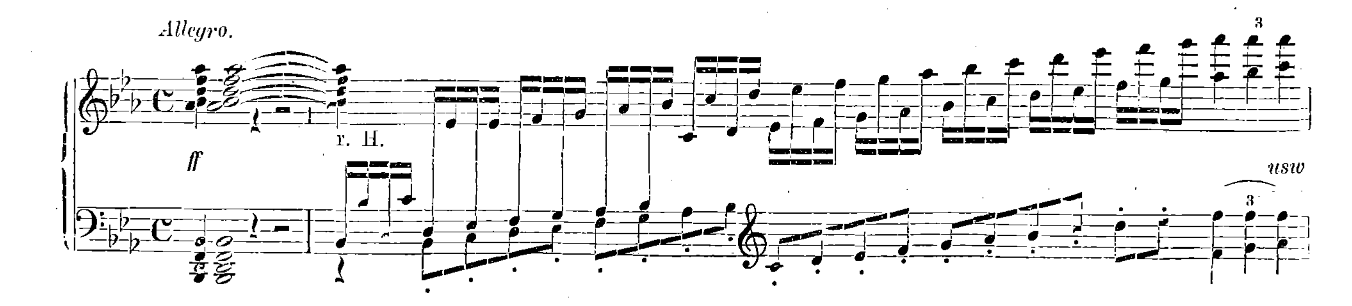
Variation 4.



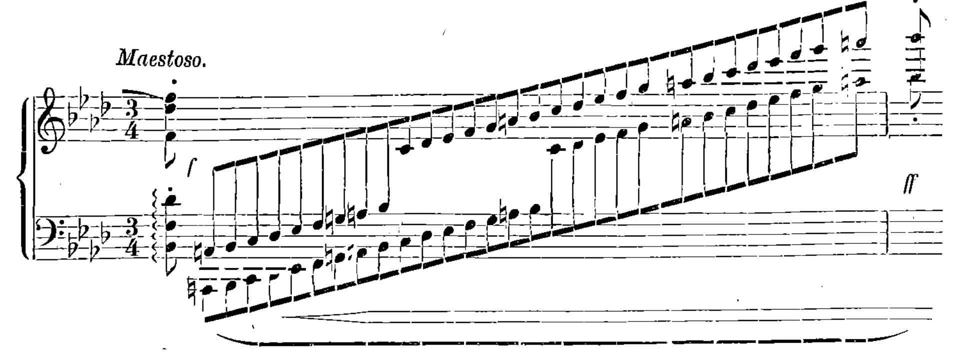
F. Schubert, Op. 142, aus: „Allegro scherzando".



L. von Beethoven, Op. 73, Es dur-Konzert.

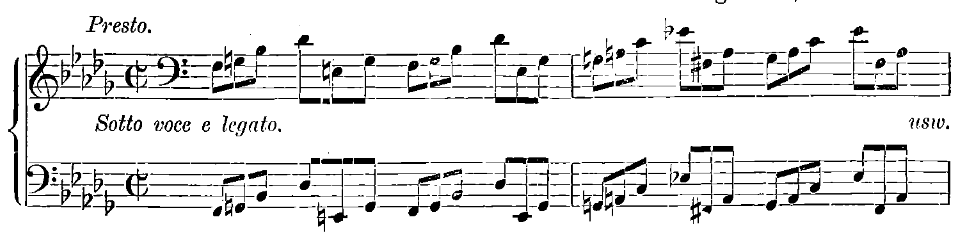


Fr. Chopin, Polonaise Asdur, Op. 53.



Noch ein praktisches Beispiel des „Unisono“, des Spiels beider Hände in Oktavparallelen, wobei beide Arme in der oben beschriebenen Weise gleichmäßig und unentwegt in größter Schnelligkeit und Leichtigkeit als „gelenklose Hebel“ hin- und herbewegt werden; auch hier führen die von den Rückenmuskeln aus geleiteten Oberarme die Unterarme mit Händen in stets hin- und hergleitender Bewegung, und ohne daß seitliche eigenmächtige Unterarmbewegungen stattfinden, über die zu spielenden Tasten, so daß die Finger nur die Töne zu spielen haben, über die sie gebracht werden.

Fr. Chopin, Finale aus der Bmoll-Sonate, Op. 35.



Der Oberkörper verhält sich also, wenn auch nicht immer, so doch vielfach, auf diese Weise leicht beweglich dadurch, daß sein Schwerpunkt in unauffälligster Weise um ein weniges seitlich schwankt. Ein feststehender, nicht hoher und nicht beweglicher Sitz ist daher für meine Spielweise am zweckmäßigsten. Auf diesen setze man sich nicht in die Mitte, sondern mehr nach der Vorderkante hin, wobei beide Füße mit den Hacken auf den Boden fest gestützt und mit den Spitzen leicht schwebend über den Pedalen zu halten sind.

Nicht unerwähnt möchte ich hier lassen, daß man auf das zuletzt erwähnte seitliche Erheben des in sich leicht fixierten Oberkörpers im Rumpf auf dem Sitz keine besondere Rücksicht zu nehmen bezw. beim Unterricht darauf aufmerksam zu machen braucht, und daß es (wie mich die Praxis lehrte) auch nicht notwendig ist, auf die kleinere vorschiebende Bewegung des Oberarms beim Spiel auf Höhen- und Tiefenlagen hinzuweisen. Wenn streng darauf geachtet wird, daß der vom Rücken aus geleitete Oberarm die Unterarmbewegungen regelt, d. h. daß der Winkel zwischen Ober- und Unterarm möglichst unverändert bleibt,[1]) so ergeben sich diese beiden Erscheinungen ganz von selbst. Das Verhältnis des Oberarms zum Unterarm und zur Tastatur ist hier allein maßgebend, und hierauf hat man die größte Aufmerksamkeit zu lenken.

Der Ellbogen ist also der „Störenfried“; er ist aber auch wiederum dasjenige Glied, welches uns feste Anhaltspunkte geben kann für die Erzielung zweckmäßiger Armbewegungen. Sie dürften, wenn es meinen obigen Auseinandersetzungen gelungen ist, diese Punkte annähernd klarzulegen, nicht allein Gegenwarts-, sondern auch Zukunftswert in sich schließen, die eines empfehlenden Hinweises entraten können, da sie für diejenigen, welche ein klar erschautes Ziel vor Augen haben, leicht erkennbar sein dürften. Das Stetige, Ununterbrochene der Bewegungen als eines der Hauptgesetze eines künstlerischen Klavierspiels wird durch diese Art der Ausführung in nicht zu übertreffender Weise gewahrt und gesichert.

Der Spielende wird durch Anwendung dieser Kontrolle angeleitet, wie er unter Ausschaltung unzweckmäßiger Bewegungen zum sorgfältigen, feinsinnigen Zusammenschluß aller Spielbewegungen gelangen kann. Sie befähigt ihn, in Verbindung mit meinen früher gegebenen Vorschriften zu einer formell abgerundeten und vollendeten Wiedergabe des Tonstückes, indem sie ihn dazu anhält, sich die scheinbar immer wechselnden und doch fest zusammengehörigen, sich mit dem musikalischen Gehalt deckenden und diesen durch sie zum Ausdruck bringenden Bewegungen als ununterbrochen sich fortspinnende, innerlich empfundene und geistig geschaute Linien zu vergegenwärtigen. Mit Hilfe der neusten technischen Ausdrucksmittel wird er der heutigen bis aufs äußerste gesteigerten Kompositionstechnik im vollen Umfange gerecht zu werden vermögen, so daß er, bei völliger Beherrschung des Physischen, sich nicht allein auf hoher künstlerischer Ebene halten wird, sondern je nach seiner geistigen und musikalischen Beanlagung auch zu einer beherrschten Geschlossenheit in der Wiedergabe und somit, als selbständiger Gestalter, zur erschöpfenden Ausdruckskraft wird gelangen können.

---

[1]) Schon in meiner „Deppeschen Lehre des Klavierspiels“ S. 22 heißt es zur Vermeidung doppelter Bewegungen, „daß das Verhältnis zwischen Ober-, Unterarm und Hand dasselbe bleiben solle“, und in meinem „Übungsbuch“ S. 100 findet man ebenfalls, „daß der Winkel zwischen Ober- und Unterarm sowie die Stellung des Handgelenks und der Finger zueinander unverändert bleiben soll“.

(Schluß folgt.)

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte April

Über die Oratorien-, Passions- und Choraufführungen der Osterzeit gehe ich diesmal kurz hinweg, indem ich mich auf das berufe, was ich früher darüber geschrieben habe. Es war dasselbe Bild, das dieselben Werke darboten; nirgends hatte man tiefer in die Literatur hineingegriffen. Bemerkenswert war nur der zweite Teil des Karfreitagskonzertes, das im Deutschen Opernhause unter Krasselts Leitung stattfand. Da hörte man Viottis 22. Violinkonzert und Ph. Scharwenkas Orchestergedicht „Traum und Wirklichkeit" Op. 92. Ersteres war hier seit Joachims Tagen nicht wieder öffentlich gespielt, und letzteres wohl überhaupt noch nicht. Dergleichen am heiligen Karfreitage zu hören, hat männiglich befremdet, denn am Bußtage hatte die Polizeizensur Volkmanns ernstes, ja tragisches B moll-Trio verboten. Entweder hat sie nun jene Werke für „geistlich" gehalten oder, was sehr zu wünschen wäre, ihre Grundsätze verbessert. Die Wege St. Bureaukratii sind eben wunderbar. An den Bachpassionsaufführungen beteiligte sich nunmehr auch der Mengeweinsche Oratorienverein. Es kam aber nichts Besonderes dabei heraus. Zum mindesten wurde die Aufführung durch die Orgel verdorben: man verwendete sie bei den Arien und Rezitativen anstatt des Klaviers und geriet dabei in fortwährende Differenzen mit den Solisten. Es war die Passion nach Johannes, die da, abgesehen von den gut geratenen Chören, auch noch auf andere Weise zu Schaden kam. Sonst wären allenfalls Haydns „Sieben Worte" hervorzuheben. Das hübsche Werk wurde, und zwar in vortrefflichen Aufführungen, im Königl. Dome und in der Wilhelmsgedächtniskirche bemerkt. Die Singakademie aber fuhr wieder im alten, jahrelang geordneten Geleise.

Mehr als all dieser unfruchtbare, abgedroschene Osterkram interessierte das Konzert, das die Dresdener Hofkapelle unter Kutzschbachs Leitung am Gründonnerstage gab. Als sie damals hier war, um Straußens Alpensinfonie einzuführen, wünschte man allgemein, sie einmal in einem regelrechten Sinfoniekonzerte dazuhaben, um ihre glänzenden Leistungen an bekannten Werken messen zu können. Dieser Wunsch wurde nun insofern nicht erfüllt, als man statt etwa der ersten drei Schumannschen oder der letzten beiden Brahmsschen Sinfonien, statt einiger Werke von Berlioz und Liszt, die gleich jenen in dieser Saison zu kurz kamen, eine Reihe von Neuheiten vorgesetzt kriegte, die sich keineswegs eines sogenannten durchschlagenden Erfolges erfreuten. So enttäuschte die mit so nachdrücklicher Reklame inzenierte G dur-Sinfonie des Dresdener Komponisten und Musikkritikers Büttner, so fand auch das anspruchsvolle „Vorspiel zu einem Drama" — vielleicht zu „Viel Lärmen um Nichts"? — von Schreker trotz mannigfacher interessanter Instrumentationseffekte wenig Bewunderer, und in Weißmanns D moll-Konzert Op. 36 erntete ausschließlich der Violinist Gustav Havemann als glänzender Vertreter der schwierigen Prinzipalstimme Beifall. Die dazwischen gesungenen „Lieder eines fahrenden Gesellen" von Mahler waren hierorts bekannt, und zwar in ungleich stimmungsschöner Ausführung, als sie W. Staegemann darzubieten vermochte. Über die Leistungen des Orchesters war freilich nur eine Stimme rückhaltlosen Lobes, obwohl die ungewohnten Verhältnisse des Saales da manches nicht in das richtige Maß kommen ließen. So bliesen z. B. in dem Schrekerschen Werke Posaunen, Tuben, Trompeten usw. so darauf los, als ob es auf den Einsturz der Decke abgesehen wäre, und die Pauken donnerten oft so, daß man wegen seines Trommelfelles in Sorge geriet. Hoffentlich war es nicht zum letzten Male, daß wir diese ausgezeichnete Kapelle bei uns willkommen heißen konnten!

Solistenkonzerte sind noch genug da; doch flauen auch sie ab. Infolge des übermäßigen Zudranges zu seinem „letzten" Beethovenabend gab Conrad Ansorge noch einen. Ich hörte dort die beiden Sonaten in E dur Op. 190 und in G dur Op. 14, vermißte im Vortrage des eminenten Künstlers aber die sonst beobachtete objektive Größe und warme Innerlichkeit. Ansorge schien nicht besonders disponiert zu sein, und von der Disposition hängt er, ähnlich wie einst Anton Rubinstein, stark ab. Das Hauptmotiv des ersten Satzes der genannten G dur-Sonate rollte mir eine alte Frage auf, die, oft erörtert, für mich aber nie eine war. Der Spieler betonte es scharf auf dem vierten Sechszehntel, hob also den Taktanfang hervor. Der natürliche Fluß, den man sogleich beim naiven Singen des Motives erhält, hat aber seine dynamischen Akzente auf dem zweiten Sechzehntel und der Schlußnote g, also auf dem vierten Achtel des Auftaktes und dem zw iten des Volltak'es. Diese Auffassung erklären bekanntlich diejenigen, die „auf der Höhe der Wissenschaft" stehen und in der Kunst den Verstand über das intuitive Gefühl setzen, für schülerhaft. Wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, spielte aber Carl Reinecke, der sich doch wirklich auf Beethoven verstand, die Stelle so, wie ich sie gutheiße, und ein ganz Moderner, Eugen d'Albert, tritt in seiner Ausgabe der Beethovenschen Klasiersonaten ausdrücklich in einer Fußnote auf unsere Seite. Leider äußert sich Adolph Carpe in seinem wertvollen Buche „Der Rhythmus" (Leipzig, Gebr. Reinecke) gerade über diesen Punkt nicht, obwohl er sonst auch den bewegten Sonatensatz als Demonstrationsobjekt benutzt. Ebenso wird meine Auffassung durch Marx gestützt, der sich auf S. 117 seines Buches „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke" (neue Auflage durch Rob. Hövker, Leipzig, Gebr. Reinecke) im Haupttexte dazu äußert und in der Fußnote durch den durchaus „auf der Höhe der Wissenschaft" und des modernen Verstandes stehenden Herausgeber gerade gegen die Neuerer ergänzt wird. Daß Marx heutzutage wegen mancher Schwächen von gewissen Leuten lächerlich gemacht wird, weiß ich wohl; es kann mich das aber nicht abhalten, die bezeichnete Ausgabe seines Buches allen Klavierbeflissenen, die Beethoven spielen, nachdrücklichst zu empfehlen.

Seinen fünften und letzten Beethovenabend gab nun auch Alfred Höhn. Er begann mit der B dur-Sonate Op. 22, ließ die in G dur Op. 31 folgen und schloß mit der gewaltigen Klaviersinfonie Op. 106. Besser konnte er sein Werk, das sämtliche Beethovenschen Klaviersonaten umfaßte, aber darin nicht etwa ohne Präzedenzfall dasteht, nicht krönen. Trotz der vielen Pianistenkonzerte dieses Winters wurde jenes Op. 106 nur noch einmal gefunden; auch Op. 101 war selten; am meisten waren von der Gruppe der fünf letzten Sonaten Op. 109, 110 und 111 da — leider oft auch in Händen, die besser davonblieben. Hier war das anders; der Konzertgeber gehört zu den Auserwählten, auf die man acht geben muß. Zur Erreichung der völligen Herrschaft über den Stoff sei auch er auf Schenkers phänomenale Ausgabe von Op. 109, 110 und 111 (Universal-Edition Nr. 3976—3978) aufmerksam gemacht. Mit diesem Hinweise soll aber seine Leistung nicht etwa herabgedrückt werden. Da ist im Gegenteile zuzugestehen, daß Beethovens gewaltigste Sonate wohl selten von einem noch so jungen Pianisten mit der Inspiration, der Innerlichkeit und der technischen Herrschaft auch über die schwierige Schlußfuge vorgetragen wurde, wie es hier der Fall war. Dieser Künstler hat sicher eine große Zukunft vor sich.

Beethoven hatte überhaupt wieder das große Schlußwort in dieser Saison. Nachdem Rich. Strauß im zehnten und letzten Abonnementskonzerte der Königl. Kapelle die bekannten Fragmente aus Berlioz' dramatischer Sinfonie „Romeo und Julie" zu einer Aufführung gebracht hatte, die jene von Nikisch mit dem Philharmonischen Orchester noch übertraf, schloß er mit der neunten Sinfonie. Da nun auch das Philharmonische Orchester einen Beethovenzyklus, mit dem es seine Winterkonzerte beschließt, damit endet, so hat das erhabene Werk bei uns doch wieder ein halbes Dutzend Aufführungen erreicht, was diejenigen, die es nicht für „zeitgemäß" halten, ebenso interessieren dürfte wie die, welche im Gegenteil froh sind,

wenigstens in der Kunst über das Elend der Zeit hinauszukommen. Dieser abschließende Beethovenzyklus bringt in sechs Konzerten sämtliche neun Sinfonien: die drei Hauptklavierkonzerte, die zweite und dritte Leonorenouvertüre, Coriolan, die Arie „Ah perfido" und die Einleitung zum zweiten Akte nebst der Kerkerarie des Florestan aus Fidelio. Pianistisch wirken dabei Arthur Schnabel (G dur), Waldemar Lützschg (Es dur) und Frieda Kwast-Hodapp (C moll) mit. Der große Philharmoniesaal ist natürlich wieder bis auf den letzten Platz besetzt; kein Wunder, da es sich in Großberlin um dreieinhalb Millionen Einwohner handelt, der Saal aber höchstens zweieinhalbtausend Menschen faßt. Damit nun das Beethovenmaß voll werde, spielen zum Saisonschlusse Eugen d'Albert und der russische Geiger Hubermann auch noch an drei Abenden sämtliche Sonaten für Klavier und Violine, welches summarische Vergnügen sich, wie bekannt, diesen Winter auch schon Heinrich Lutter und Erika Besserer leisteten, und zwar, nach dem ersten Abend zu urteilen, stilvoller, denn die beiden genannten berühmten Virtuosen sind nichts weniger als Kammermusikspieler.

Das abschließende Sonntagskonzert des Blüthnerschen Orchesters brachte wieder ein paar Neuheiten, wie sie da ja jedermann gegen ein Entgeld von 300 Mk. spielen lassen kann. Sie erwiesen sich aber ebenso unfruchtbar wie die andern. Da kommt man schon besser zurecht, wenn man in das Philharmonische Orchester hinüberwechselt und sich dort ältere Werke anhört, die aus den „großen" Sinfonie-Konzerten verschwunden sind. So traf ich dort letzthin das Vorspiel zu Bruchs Oper Loreley, die Ouvertüre zu Cherubinis Abencerragen, Wieniawskys A dur-Polonaise, höchst vollendet gespielt vom Konzertmeister Licco Amar, u. dgl. m. An den beiden Ostertagen schloß man sogar mit zwei Straußischen Walzern, deren schöne Form und wohllautende Instrumentation durch ein solches Orchester ins beste Licht gesetzt wurde. „Freut Euch des Lebens", das paßte ja nun wieder gar nicht „in die Zeit", aber das Publikum war reichlich froh, da einmal auf ein Viertelstündchen aus der Zeit herausgekommen zu sein. Es muß nun auch dieses künstlerische Remedium bis zum Herbste entbehren. Und dann werden sich „die Zeiten" kaum gebessert haben.

Aus dem Konzertreste hebe ich zunächst den Klavierabend des nordischen Pianisten Birger Hammer hervor, der diesem tüchtigen Künstler wohlverdiente Erfolge brachte. Dann den der intelligenten und ernst strebenden Pianistin Magda Siemens, wo auch das Programm besonders interessierte. Schuberts selten gespielte H dur-Sonate (Op. 147) stand darauf, ferner Stücke von Ansorge und Erich Anders, einem jungen hiesigen Komponisten und Kritiker, dessen eine Oper in München angenommen ist. Der Zyklus „Aus dem Tageslaufe eines Kindes" wies viele moderne, aber auch viele musikalische Züge auf, im ganzen aber handgreiflich auf das Vorbild der Schumannschen Kinderszenen hin. Ferner gab der glänzende Geiger Geza von Kresz ein zweites Konzert, dessen Bestand aus Kammer- und Virtuosenmusik gemischt war. Man fing mit César Francks Klavierviolinsonate in A dur an, wobei Paul Frenkel am Flügel saß. Dann entschied der Konzertgeber die Frage, ob man nunmehr die allzuviel gespielte Bachsche Chaconne nicht lieber durch die wieder hervorgeholte von Vitali ersetzen solle, dadurch, daß er sie beide hintereinander spielte. Ich schäme mich nicht zu gestehen, daß ich mir statt dessen Wieniawskis D moll-Konzert anhörte und durch seinen vollendeten Vortrag in gehobene Stimmung geriet. Alte Kammermusik hatte ich ohnehin zuvor genossen, in der dritten und letzten Veranstaltung von Helene Siegfried, die mit einem Streichquartette in D moll von Joh. Fr. Fasch (1688—1768) begann und auch ein Es dur-Trio von G. Ph. Telemann betraf. Kantaten und Arien von Franz Tunder (1614—1667), Telemann und Seb. Bach, die die Konzertgeberin mit obligater Instrumentbegleitung sang, waren ein weiterer bemerkenswerter Teil des Programmes, während ältere und neuere Melodien, die der Doktor der Zoologie und Musikkritiker H. Wetzel „gesetzt" hatte, als überflüssige Beigaben erschienen. Ferner muß noch ein „deutsch-vlaemischer" Liederabend erwähnt werden. Die bekannte Sängerin Charlotte Boerlage-Reyers gab ihn, und der vlaemische Verein benutzte ihn zur Werbung. Deutsch war er durch bekannte Lieder von Brahms und R. Strauß, vlaemisch durch unbekannte von A. Valerius, L. Duvosel, J. van Hoof und J. van Riemsdijk. Die Sachen, die über Texte von H. Wirth, Heinz Westen und Erminia von Natangen komponiert waren, interessierten und gefielen durch ihr musikalisches natürliches Wesen. Dann war Lilli Lehmann mit einem dritten und letzten Liederabend da. Sie ist trotz aller „Berichtigungen" 1842 in Würzburg geboren und deshalb ein einziges Phänomen auf dem Konzertpodium. Es gibt viele Leute, die ihre Stimme noch „wundervoll" finden. Auch die sind ein Phänomen; ich gehöre aber nicht zu ihnen.

Aus Kiel

Mitte April

Der diesjährige Winter bedeutete einen Höhepunkt aller musikalischen Veranstaltungen seit dem letzten Musikfeste. Konnte man doch mehrere der hervorragensten Dirigenten und Komponisten der Gegenwart hier begrüßen. Der Verein der Musikfreunde wartete mit sechs Sinfoniekonzerten auf. Das erste leitete Paul Scheinpflug (Berlin), der sich mit der großen Leonorenouvertüre und der C moll-Sinfonie von Beethoven außerordentlich erfolgreich einführte. Das zweite unterstand der Direktion von S. Hauseggers, dem die Euryanthenouvertüre und Beethovens vierte Sinfonie meisterhaft gelangen. Im dritten Konzert sah man zum ersten Male Arnold Ebel, einen gebürtigen Schleswig-Holsteiner, zurzeit Musikleiter in Berlin, am Pult. Da man in derartigen Konzerten stets etwas Hervorragendes erwartete, so war man bei aller Anerkennung, die man Ebels Fleiß und Streben zollen darf, ziemlich enttäuscht. Denn die Eroica fesselte wenig, und das Siegfried-Idyll wirkte mit übertrieben breiten Zeitmassen geradezu lähmend. Beim Meistersingervorspiel setzten zudem die Blechbläser am Schluß nicht ein, so daß man des Abends nicht froh werden mochte. Wesentlich besser gelang das vierte Konzert unter Georg Schumann (Berlin), dessen Tondichtung: Im Ringen um ein Ideal (in dieser Zeitschrift bereits an anderer Stelle besprochen), ungemein fesselte durch gediegene Instrumentation und klangvolle Themen. In den übrigen Werken bewährte sich Schumann als ruhiger, sachkundiger Führer. Die zweite Sinfonie von Brahms darf man freilich nicht von Steinbach gehört haben. Im fünften Konzert konnte man Rudolf Krasselt begrüßen, der früher am hiesigen Stadttheater tätig war und auch den inzwischen eingegangenen Gesangsverein geleitet hatte. Er fand herzliche Aufnahme und bewies, daß er ein tüchtiger, umsichtiger Orchesterleiter ist. Die Oberonouvertüre und die Schumann-Sinfonie waren wertvolle Gaben des Abends, während bei Straußens Don Juan schon infolge der kleinen Streicherbesetzung eine nachhaltige Wirkung nicht erzielt werden konnte. Leo Blech, der Berliner Generalmusikdirektor, beschloß die Reihe dieser Konzerte. Man mag sich zu seiner Auffassung stellen, wie man will, immer bleibt Blech interessant, auch wenn man ihm nicht zu folgen vermag. Die Euryanthenouvertüre, die Hausegger ganz unvergleichlich interpretierte, wirkte bei Blech etwas befremdend. Alles in allem konnte er jedoch über einen sehr herzlichen Erfolg quittieren. Zu bedauern bei all diesen Konzerten war nur der eine Umstand, daß mit verschwindend wenig Ausnahmen keine lebenden Komponisten zu Worte kamen.

Diese Lücke auszufüllen, waren die sechs Sinfoniekonzerte berufen, die die Kieler Liedertafel unter Leitung von Kapellmeister Ludwig Neubeck aus Anlaß ihres 75 jährigen Bestehens veranstaltet hatte. Das erste dieser Konzerte, die alle bewußt das moderne Element betonten, stand im Zeichen Schillings-Possart. Der Stuttgarter Generalmusikdirektor dirigierte sein prachtvolles Vorspiel zum dritten Akt Pfeifertag

„Von Spielmanns Lust und Leid“ und das Hexenlied, dessen Worte der alte, ewig junge Possart kongenial interpretierte. Neubeck eröffnete den Abend mit der Ouvertüre zum Cid von Cornelius. Gemeinsam mit Possart brachte er erstmalig Ritters Melodram Herr Walther und die Waldfrau (Orchesterbearbeitung von Hausegger) und als eigene Schöpfung sein sinfonisches Heldenlied „Der Sieger“, mit dem er einen großen Erfolg errang. — Das zweite Konzert wurde mit der Hamletouvertüre von Felix Woyrsch unter Leitung des Komponisten eröffnet. Eine interessante Schöpfung des Altonaer Meisters, bedeutend in Klangfarben und Erfindung. Xaver Scharwenka, dem man die Macht des Alters keineswegs anmerkt, spielte sein F moll-Konzert und erntete, namentlich nach dem ganz reizenden Intermezzo, stürmischen Beifall. Der zweite Teil des Abends war Brahms gewidmet. Gustav Havemann (Dresden) spielte das Violinkonzert mit blendender Technik. Zum Schluß folgte noch die zweite Sinfonie. Das hieß: den Ossa auf den Pelion türmen! Die Länge des Programms ermüdete und ließ daher keinen rechten Genuß mehr aufkommen. Im dritten Konzert trat die Kieler Liedertafel selbst auf den Plan mit Zöllners Columbus. Der Gesamteindruck war ein recht erfreulicher, wozu auch die Solisten: Hofopernsängerin Marta Weber und Kammersänger Hans Mohwinkel wesentlich beitrugen, während man des Tenorsolos von Kammersänger Gröbke weniger froh wurde. Gröbke sang dagegen die drei ernsten Gesänge von Ludwig Neubeck mit tiefer Empfindung. Die wertvollste Gabe des Konzertes war die Erstaufführung der vierten Sinfonie von Mahler, deren Sopransolo Frau Weber einwandfrei wiedergab. Professor Kähler (Schwerin) leitete seinen interessanten Prolog zum „Prinzen von Homburg“. — Einen glänzenden Verlauf nahm das vierte Konzert am 15. Januar. Altmeister Humperdinck dirigierte seine feinsinnige Maurische Rhapsodie und war Gegenstand begeisterter Huldigungen. Einen fast ebenso großen Erfolg errang Hausegger mit seinem Barbarossa, dessem letzten Satze man einige wohltuende Kürzungen wünschen möchte. Zwischen beiden Werken sang Hofopernsänger Paul Papsdorff Bruchstücke aus Siegfried Wagners Banadietrich und Sonnenflammen. Es ist stets eine heikle Sache, derartige Wagnisse zu unternehmen, die der Sänger übrigens recht gut bestand. Das fünfte (Februar-) Konzert wurde mit dem „Frühling, ein Kampf- und Lebenslied“ von Scheinpflug eröffnet, den der Komponist selbst leitete. Zweifelsohne ein Jugendwerk, in dem es noch gärt und brodelt, bei manchen hochinteressanten Einzelheiten. Die Coriolanouvertüre unter Neubeck wirkte nach diesem Werke wie ein erfrischendes Bad. Arthur Schnabel spielte darauf Beethovens Es dur-Konzert vollendet und wurde für hiesige Verhältnisse geradezu unglaublich gefeiert. — Das letzte Konzert, das mit dem Tristan-Vorspiel und Isoldens Liebestod unter Neubeck eingeleitet wurde, stand unter dem Zeichen Richard Strauß. Dieser dirigierte seine Orchestergesänge Morgen, Cäcilie und Ständchen, die Hofopernsängerin Marta Weber mit quellfrischer Stimme und seelenvollem Vortrage sang, und die Alpensinfonie. Strauß wurde spontan gefeiert. — Neben all diesen großen Konzerten bestanden die sogenannten Volkskonzerte des Vereins der Musikfreunde in allen Ehren. Sie sind stets ausverkauft und bieten oft gehaltvolle Programme klassischer Art. In die Leitung teilten sich L. Neubeck, Arnold Ebel und die Theaterkapellmeister Lert, Wöllner und Stieber. Auch sonst war das Musikleben Kiels in diesem Winter ganz besonders rege. „Gäste kamen, Gäste gingen“ teils mit recht minimaler Berechtigung. Besonders sei noch der trefflichen Kammermusikabende des Vereins der Musikfreunde, des Liederabends von Marta Weber (Das Deutsche Lied), der Brahms-Abende von Edmund Schmid und der Klavierabende des dem Konservatorium der Musik neu verpflichteten Pianisten Max Behrens aus Genf gedacht.

Im Stadttheater erlebten d'Alberts „Tote Augen“ und auch die „Schneider von Schönau“ beifällige Aufnahme, ganz besonders aber „Mona Lisa“ von Schillings unter der trefflichen Leitung Wöllners mit Forsell und Barbara Kemp als Gästen.

—e—

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang April

Von größeren Orchesterkonzerten fanden bei uns Ende März noch statt: der siebente und achte Sinfonieabend des Konzertvereins (24. u. 31. März), dann ein außerordentliches Konzert des „Tonkünstlerorchesters“ (Beethoven-Abend: 25. März). Am vorletzten Abend des Konzertvereins mußte sich eine aus dem Manuskript gespielte Neuheit von Karl Prohaska (der gelegentlich der Jahrhundertfeier der Gesellschaft der Musikfreunde von dieser 1912 den ersten Kompositionspreis von 10000 Kr. erhielt, und zwar für eine Kantate „Frühlingsfeier“ [nach Klopstock], worüber ich nach der Uraufführung am 29. Oktober 1913 im Heft 46 des betreffenden Jahrgangs der N. Z. f. M. eingehend berichtete): „Sinfonische Fantasie“ in vier Sätzen mit einem Achtungserfolg begnügen. Es ist in dieser mehr sonatenhaft gedachten Komposition zuviel motivisches Material aufgespeichert, vor lauter Neben- und Gegenstimmen überhört man häufig das Wesentliche, sieht gleichsam den Wald vor lauter Bäumen nicht. Um so überraschender hebt sich aus dem überaus spitzfindigen kontrapunktischen Gewirre die etwas billig nach berühmten Meistern gestaltete Polacca am Schlusse des zweiten Satzes (Scherzo) heraus, welcher wohl vor allem Herrn Prohaska diesmal seinen freundlichen Hervorruf dankte. Die hierauf noch folgenden, wieder ohne Unterbrechung gespielten Sätze: Romanze und Finale, wirken — wenigstens beim erstmaligen Hören — entschieden weniger.

Eröffnet wurde der Abend mit Mendelssohns namentlich durch ihre glänzende Instrumentation noch immer gern gehörten Athalie-Ouvertüre, beschlossen mit Brahms' schönem B dur-Klavierkonzert (Nr. 2), das diesmal W. Backhaus solistisch noch beifälliger zur Geltung brachte als am letzten Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters der junge Spanier Reyes. Sehr begreiflich: Reyes ist einer der würdigsten Zöglinge aus E. Sauers Meisterschule, Backhaus selbst ein vollendeter Meister in seiner Art: dies der qualitative Unterschied

Am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins wandte sich das Hauptinteresse R. Strauß' „Alpensinfonie“ zu, da sie zum ersten Male im Rahmen genannter künstlerischer Unternehmung gespielt wurde und man sehr begierig war, wie dieser phänomenale orchestrale „Farbenrausch“ in dem für dergleichen akustisch eigentlich weniger geeigneten großen Konzerthaussaale wirken würde. Nun, man wurde ganz angenehm enttäuscht. So klar und überzeugend in den vielen genialen Einzelheiten wie im Musikverein — namentlich bei den zwei ersten von R. Strauß selbst an der Spitze der unvergleichlichen Philharmoniker 1915/16 geleiteten Aufführungen — trat allerdings diese immer von neuem fesselnde geistvolle musikalische Schilderung einer großen Bergbesteigung und der den kühnen Wanderer hierbei überkommenden Stimmungen bei der jetzigen Reprise am 31. März nicht hervor. Aber da sich Löwe um die Einstudierung unendliche Mühe gegeben und das Orchester — bis auf einige unwesentliche Bläser-Gixer — die grandiose Aufgabe technisch wie geistig fast einwandfrei beherrschte, war der Gesamteindruck neuerdings um so mächtiger, daß stürmisch applaudiert wurde und sich die Musiker von ihren Plätzen dankend erheben mußten. Sehr beifällig wurde auch Dvořáks zum Anfang gespielte melodisch und tonmalerisch gleich reizvolle Konzertouvertüre „In der Natur“ aufgenommen, die er — Ende der neunziger Jahre — mit zwei anderen Konzertouvertüren („Othello“ und „Karneval“) herausgab, in allen darin als „roten Faden“ einen auffallend an Grieg erinnerndes Thema benützend, ohne daß die versteckte poetische Absicht klar wird. Zum Schluß am letzten Abend des Konzertvereins: Mozarts reizende Linzer C dur-Sinfonie aus dem Jahre 1783 (Köchel 425). Mit ihrer ganz köstlichen — aber freilich gegenüber der unmittelbar vorher gehörten „Alpensinfonie“ nur bescheiden klassizistischen — Instrumentation war sie im Programm nicht glücklich gestellt. Aber daß sie — obwohl trefflich gespielt — so teilnahmslos aufgenommen werden würde, fand ich für die

Masse des Publikums doch etwas beschämend. Über das am 25. März unter der bewährten temperamentvollen Leitung Nedbals gegebene Beethoven-Konzert bedarf es kaum irgendwelcher kritischen Bemerkung. Eroica, Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, dazwischen das Violinkonzert solistisch wundervoll von Burmester vorgetragen: was will man mehr?! Der begeisterte Beifall des massenhaft erschienenen Publikums war jedenfalls redlich verdient.

Rundschau

Kreuz und Quer

Berlin. Conrad Ansorge gedenkt nächsten Winter ein eigenes Klavierkonzert herauszubringen. Er überarbeitet gegenwärtig dessen Instrumentation und den Klaviersatz. Es ist nach alter Weise dreisätzig und zeichnet sich durch auffallende Klangschönheit der Harmonik aus.

— Der Musikhistoriker Geheimrat Max Friedländer hat den Auftrag erhalten, den in der Schweiz internierten deutschen Truppen Vorträge zu halten.

— Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg gab mit gutem Erfolg die Offenbachsche Operette „Die glückliche Insel“; die Musik hat Leopold Schmidt, den Text Oskar Blumenthal neu bearbeitet.

Dessau. Zum Besten der Kriegsblinden fand am 24. April im Hause des Geh. Kommerzienrat Roth eine Musikaufführung unter Mitwirkung der Konzertsängerin und Gesanglehrerin Frau Rose Gaertner aus Leipzig mit einigen ihrer Gesangschülerinnen statt. Die gediegenen Darbietungen der Damen fanden den lebhaftesten Beifall der zahlreichen Anwesenden. Frau Gaertner ist nicht nur eine vorzügliche Sängerin, die ihre Lieder mit großer Wärme und Innigkeit vorträgt, sondern auch eine ausgezeichnete Gesanglehrerin, wovon die trefflichen Darbietungen ihrer Schülerinnen, Frau Marta Röske, Frl. Johanna Richter und Frl. Lotte Bretternitz, Zeugnis ablegten. Auch die Leistungen der Pianistin Frl. Clara Winter aus Leipzig müssen lobend hervorgehoben werden.

Erfurt. Am 26. März fand in Erfurt die Uraufführung eines Chorwerks von Josef Thienel statt: „Durch Nacht zum Licht, Leipzig 1813“ für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, Text von W. Bach. Das Werk erregte bei dem zahlreichen Publikum reges Interesse und großen Beifall. Zum ersten Male lernte man Thienel als Komponisten kennen, dessen Geschmack und dramatische Gestaltungsgabe der großen Aufgabe gewachsen war. Der Aufbau des Ganzen und die geschickte Instrumentierung lassen vom Komponisten für den deutschen Männergesang noch viel Gutes erhoffen. Das gesanglich schwierige Werk wurde vom Erfurter Männergesangverein unter des Komponisten Leitung vortrefflich vorgetragen. Dr. H. S.

Frankfurt a. M. Hier wurde die Oper „Äbelö“ von Joseph Gustav Mratschek, Text nach dem Roman des Sophus Michaelis von Amalie Nikisch und Ilse Friedländer, nach der Umarbeitung wieder aufgeführt und hatte vollen Erfolg. Die Hauptperson ist eine schlafwandelnde Frau, die ihren Mann wiederholt von sich stößt, zum Schluß aber sich mit ihm wieder versöhnt. Die Oper fand großen Beifall.

Meiningen. Der künstlerische Nachlaß Wilhelm Bergers wird jetzt der Öffentlichkeit zugängig gemacht werden. Der Dessauer Kapellmeister Arthur Dette gibt die nachgelassenen Werke Bergers heraus. Es gehören dazu große Chorwerke, eine Sinfonie, Lieder, eine Sonate für Cello und Klavier, ein Klavierquartett, eine Serenate für zwölf Blasinstrumente und eine dramatische Tondichtung für Orchester.

München. „Frauenlist“, musikalisches Lustspiel von Hugo Röhr, wurde nun auch am Münchener Hoftheater, wo der Komponist Hofkapellmeister ist, aufgeführt und mit freundlichem Beifall aufgenommen.

Naumburg a. S. In ihrem zweiten Kammermusikabend brachten die Herren Prof. Fritz v. Bose, Konzertmeister Hugo Hamann und Max Kießling aus Leipzig die Trios Dmoll von Schumann und Fmoll von Dvořák unter größtem Beifall zum Vortrag. Fritz v. Bose spielte dazwischen in meisterhafter Weise die Händel-Variationen von Brahms.

Stuttgart. Der bekannte Komponist Prof. Ernst H. Seyffardt, Leiter des Neuen Singvereins in Stuttgart, feierte kürzlich sein 25jähriges Dirigentenjubiläum. Der König von Württemberg verlieh ihm die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Kronenordens.

Wien. A. Zemlinskis Oper „Florentinische Nacht“ hat in der Wiener Hofoper viel Beifall gefunden.

— Hier ist der außerordentliche Professor an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität und Musikschriftsteller Dr. jur. et phil. Richard Wallaschek im Alter von 58 Jahren gestorben. Er unterrichtete in Ästhetik und Psychologie der Tonkunst und erhielt vor einigen Jahren einen besonderen Lehrauftrag für Kunst des Vortrages. Wallaschek schrieb: eine „Ästhetik der Tonkunst“ (1886), „Das musikalische Gedächtnis“ (1892), „Anfänge der Tonkunst“ (1903), „Psychologie und Pathologie der Vorstellung“ (1905), „Geschichte der Wiener Hofoper“ (1907/08) u. a.

Zürich. Im Züricher Stadttheater ging „Tristan und Isolde“ unter Leitung Arthur Nikischs mit dem Leipziger Gewandhausorchester in Szene. Nikisch, in der Schweiz bisher nur aus dem Konzertsaal bekannt, entfaltete seine höchste Meisterschaft, Helene Wildbrunn vom Stuttgarter Hoftheater sang mit herrlicher Stimme die Isolde, Heinrich Knote verlieh dem Tristan allen Ausdruck seiner reichen Mittel; das Gewandhausorchester zeigte einen hier noch nie gehörten Glanz und Schwung.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 19

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 10. Mai 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mittel zur Kontrollierung zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel

Von **Elisabeth Caland**

III.

Sollte man nun etwa meinen, daß die oben beschriebene Ausschaltung aktiver eigenmächtiger Unterarmbewegungen eine Steifheit in der Haltung des Spielers nach sich ziehen könnte, so möchte ich nochmals betonen, daß durch unsere neuere Spielweise einem Zwang in der Haltung oder einer Einförmigkeit in der Bewegung geradezu entgegengewirkt wird. Da der Bewegungsapparat in zweckmäßiger und daher beherrschter und äußerlich sichtbarer, ästhetischer Weise tätig ist, nimmt das Auge nur fortdauernde, leichte, unauffällige und wohlgefällige Bewegungen wahr. Der Oberkörper bewegt sich in sanft ausgeglichener, unaufdringlicher Weise hin und her, die Arme werden gleichzeitig bei runder Führung der Hand zweckentsprechend in Bewegung versetzt, während die Hände selbst, bei erhöhtem, nachgebendem Gelenk und bei bogenförmigem Herumgehen im Handgelenk sich gleitend in die Tastatur hinein und auf ihr zurück in stetem Wechsel betätigen.

Soviel nur als Andeutung der Mannigfaltigkeit in der Kombination dieser mit unseren anderwärts beschriebenen verschiedenartigen Bewegungsformen.

Wie im vorhergehenden gesagt, fassen die älteren Methoden den Oberarm als lose herabhängend, also untätig (passiv) auf, wobei stets die Lage, die der Ellbogen einzunehmen habe, hervorgehoben und die Ruhe der Handlage betont wird. Da nun der Oberarm untätig sein sollte (siehe Kullaks „Ästhetik des Klavierspiels" S. 221 u. 228, wo es heißt: „daß die Mithilfe des Oberarmes zu unterdrücken und eine Beteiligung des Armes schulwidrig sei"),[1] so war eine nicht zu umgehende Folge hiervon, daß ein Zwang in der Haltung sich einstellen mußte.[2] Und wenn auch die Vorschriften über die Tätigkeit des Oberarmes irrig waren, wie dies ähnlich der Fall war mit denjenigen über den Ellbogen, indem man über letzteren schrieb (ich greife hier einige mir augenblicklich zur Hand liegende Schulen heraus), „daß er sich leicht an den Körper anlegen" („Neue Elementar-Klavierschule", R. Wohlfahrt), — oder „den Körper lose berühren" („Theoretisch-praktische Klavierfibel", A. Scholze), oder „an den Körper angeschlossen werden solle" („Kinderklavierschule", Hermann Schytte), so nähern doch wiederum anderweitig gegebene Anweisungen sich mehr seiner richtig einzunehmenden Lage, so wenn es heißt: „daß die Arme weder zu nah noch zu weit vom Körper entfernt werden sollen (Cramersche Klavierschule) oder „daß die Ellbogen gegen den Leib gewandt sein sollen, ohne sich demselben anzuschmiegen" („Theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel", J. N. Hummel), oder „daß die Ellbogen gegen die Seiten gewandt sein sollen, ohne sie zu berühren" („Technische Studien", Louis Plaidy) usw.

Der große Irrtum aber der alten Schulen oder der früheren Ansichten lag darin, daß man den Oberarm durch sein loses Herabhängen (seine Passivität), glaubte ausschalten zu können und sogar durch die vermeintliche Unterdrückung seiner Tätigkeit seine Untätigkeit erzwingen wollte. Wie falsch dies nun aus rein praktischen Gründen, die wir auseinandersetzten, war, so unmöglich war es vom rein physiologischen Standpunkt aus; denn der Unterarm kann, wie wir vorhin gesehen haben, tatsächlich nur vom Oberarm aus in Bewegung gesetzt werden, weil das Ellbogengelenk selbst dem Unterarm keinerlei seitliche Bewegungen gestattet. Man forderte also gewissermaßen etwas Un-

---

[1]) Auch schreibt Kullak hier (S. 138) „die Ellbogen hängen bequem herab". In Lebert & Starks „Klavierschule" (neue Ausgabe 1914) wird ebenfalls gesagt, „daß der Arm leicht am Körper herabhängen soll"; dagegen heißt es dort weiter sehr richtig, „daß die seitliche Ausbiegung des Ellbogens zu vermeiden sei". Heinrich Germer („Tonbildung beim Klavierspiel") schreibt: „die Oberarme hängen frei am Körper herab"; desgleichen Hugo Riemann („Katechismus des Klavierspiels" 2. Auflage, S. 18) „der Oberarm muß ganz lose und unbeteiligt herabhängen", wo hingegen wir in seiner „Vergleichenden theoretisch-praktischen Klavierschule", bei Besprechung des Sitzes finden, „daß die Ellbogen ein wenig nach vorn geschoben erscheinen, der Oberarm also nicht ganz senkrecht herabhängt". In eben genanntem „Katechismus" Riemanns wird, ähnlich wie in Lebert & Starks Schule, sehr zutreffend gesagt „daß die Unmanier, die Ellbogen nach vorn in die Höhe zu heben, scharf zu bekämpfen ist".

[2]) Auch Xaver Scharwenka („Methodik des Klavierspiels" 1907) erwähnt bei Besprechung „der noch vor wenigen Jahrzehnten geltenden schädlichen Regeln und Vorschriften" (der älteren Methodik) — „Irrlehren —, daß die Oberarme so nahe am Oberkörper gehalten werden mußten, daß man dazwischen ein nicht dickes Buch festhalten konnte". Dies war also gleichfalls eine Forderung, die die Untätigkeit des Oberarmes veranlassen sollte und wovon die Folge „Steifigkeit" „starre gezwungene Haltung" unabweislich sein mußte.

naturgemäßes. Man sieht jedoch wiederum aus der immer erneuten Hervorhebung der Ellbogenstellung und der Betonung der Ruhe der Handlage, wieviel Wert mit Recht die alten Methoden diesen Momenten beilegen. Wenn auch vieles darin von falscher Beobachtung zeugt,[1]) „so muß man dennoch die ältere Spielweise dem sogenannten ‚modernen Gewichtspiel' und der ‚Gewichtstechnik' für überlegen halten, da sie sich jedenfalls vor allem die Ruhe und Beherrschung der Bewegung als Ziel setzt". (Das Künstlerische Klavierspiel" S. 15). Neuere, Nachahmer und Moderne dagegen, die ein „Nachaußenhalten des Ellbogens", „seitlich gekrümmte Armhaltung und hochstehenden Oberarm" oder „seitlich angehobene Armstellung" empfehlen oder „Umkehrungswürfe" — „Grätschstellung" — und allerhand Rollungen in den Vordergrund der Technik stellen und hierdurch das so schädliche und auch häßliche Hervorstrecken des Ellbogens veranlassen, fordern geradezu Unruhe oder auch Zügellosigkeit und Ungebundenheit der Bewegungen heraus. Mir scheint es deshalb fast, als ob dasjenige, was von den älteren Methoden über die Stellung gerade des Ellbogens geschrieben worden ist, als Bindeglied zwischen alter Methodik und neuer Technik aufgefaßt werden könne und als ob gewissermaßen hierin ein Berührungspunkt zwischen den sonst weit auseinanderliegenden Spielweisen zu suchen sei. So dürften hier (die „Ellbogenmittellage") Goethes Worte: „Zwischen zwei entgegengesetzten Meinungen liegt das Problem dazwischen" zutreffen. Es wäre jedoch sehr gegen meine Absicht, wenn man aus dem eben Gesagten folgern sollte, daß ich dabei an eine Ähnlichkeit oder gar an eine auch nur teilweise Übereinstimmung der beiden Spielweisen denke; denn wie schon früher bemerkt, bildet das Handgelenkspiel und der Fingeranschlag (Fingerhub), wie auch andere Vorschriften der älteren Methoden, eine unüberbrückbare Kluft zwischen diesen. Ich meine nur, daß die von letzteren erhobene Forderung der Ellbogenstellung immerhin eher dazu angetan ist, dem Spieler eine Heranziehung der Arbeit der höheren Kräfte zu ermöglichen, als dies beim Spiel mit nach außen gehaltenem Ellbogen und seitlich angehobenem Arm oder beim Spiel mit losem Arm von der Schulter aus, wobei der Arm nach allen Richtungen, also nach außen gedreht, gewendet und gestreckt wird, je der Fall sein kann. Je weiter nämlich, wie wir oben sahen, der Oberarm sich vom Körper entfernt, also je mehr der Ellbogen nach außen gehalten wird, desto mehr verändert (verringert) sich die Zugrichtung des Latissimus dorsi auf den Arm; je weniger also die Rede von einer Übertragung der Wirkung der Rumpf- und Rückenmuskeln auf diesen sein kann, desto mehr muß ihre Wirkung ersetzt werden durch die Arbeit der Schultermuskeln (u. a. des Pectoralis major), und muß die Kraftwirkung von dem Schultergelenk aus erfolgen, was, wie schon immer betont, identisch ist mit dem so nachteiligen Druck aus diesem Gelenk.

Aus dem in dieser kleinen Abhandlung gewonnenen Resultat läßt sich für die Klavierpädagogik also die Quintessenz ziehen, daß es für das künstlerische Klavierspiel eine unerläßliche Bedingung ist, den Ellbogen niemals weiter vom Körper entfernt zu halten, als durchaus notwendig ist. „Es darf jedoch nichts Gezwungenes in dieser Haltung hervortreten" („Die Deppesche Lehre des Klavierspiels" S. 25). Ich muß deshalb mit größter Entschiedenheit und aller Schärfe vor der Unnatur eines Nachaußenhaltens dieses Gliedes und vor dieser Haltung, die eine Gefahr für die Pädagogik ist, warnen, wobei ich mir einen Hinweis auf den Zwiespalt in den neuesten naturalistischen und künstlerischen Lehren und ihre Gegensätzlichkeit nicht versagen darf.

Zum Schluß lasse ich diesen vorliegenden Ausführungen, noch als Anregung für den kunstgemäßen Vortrag, kurzgefaßt dessen wichtigsten Momente folgen (diese Auslassungen sind meistenteils meinen früheren Schriften entnommen). Seine Vorbedingungen sind: Vertrautheit mit der Harmonielehre und mit dem inneren Aufbau des Kunstwerkes. Über letzeres kann sich ein Jeder wohl — da dies mehr eine reine Verstandesarbeit ist — Aufschluß in hierzu bestimmten, in ihrer Einfachheit wertvollen Schriften (ich denke hier an: „Musikästhetik" von William Wolff, Teil 1, Stuttgart, und an: „Die Lehre von der thematischen Arbeit",: „Die Lehre von der Form in der Musik", beide von Alfred Richter, Leipzig), die nötige Anleitung und das Wissen selbst verschaffen[2]), obgleich selbstverständlich die Unterweisung des Fachlehrers schneller und müheloser zum Ziele führt. Dann „soll erstens der Spieler danach trachten die in sich abgeschlossenen Sätze (Gruppen), zusammenzufassen; er soll diese Sätze, die Perioden, die Steigerungen, die Höhenpunkte, die zur Ruhe abebbenden Abschnitte, die Übergänge, die Gegensätze, überhaupt den symmetrischen Aufbau des Tonwerkes in großem Zuge, in plastischer Klarheit der Darstellung wiedergeben und ein ausdrückliches, d. h. absichtliches Hervorheben der einzelnen kleineren Teile (der Motive und deren Unterteile, aus denen das Thema besteht) vermeiden, um dadurch einem Zerstückeln und Zerpflücken der musikalischen Linien und des inneren Aufbaues des Tonwerkes vorzubeugen; denn das wiederzugebende Werk soll in einheitlicher Natürlichkeit zu Tage treten. Er soll also die musikalischen Linien zusammenfassen und vor allem ständig den Fluß des Ganzen beobachten."

Zweitens soll der Spieler, „da der Vortrag ein Wiederschaffen ist, danach trachten der vermittelnde Diener, der Interpret des wiederzuschaffenden Stückes zu sein; er soll den Komponisten durch sein Werk aus sich heraus auf sich wirken lassen, indem er mit tiefem Eindringen, vollster Hingebung und zartester Beseelung sich in die Kunstschöpfung versenkt; er soll die Gedanken und Empfindungen, welche in dem Werke ausgedrückt sind, seelisch und geistig in sich aufnehmen und sich ganz von ihnen durchdringen lassen, so daß er nachempfindet und denkt im Sinne des Werkes, in das er sich vertieft." Dieses

[1]) So schreibt A. Kullak in seiner „Ästhetik des Klavierspiels" 2. Aufl. S. 224 u. 232 u. a.: „daß der Vorderarm vom Ellbogengelenk aus in Bewegung gesetzt wird, — es kommen aber auch Fälle vor, wo auch die Unterarmkraft noch nicht genügt und man eine Hebung des Oberarmes selbst in Anspruch nehmen muß. Letzteres sei ohnehin ein seltener Fall", und S. 227 behauptet er sogar, daß „die physische Konstruktion des Armes nicht den Verhältnissen der Klaviatur angemessen ist".

[2]) Sehr fördernd halte ich außerdem u. a. das Aufschreiben des Melodiefadens z. B. aus den Beethovenschen Streichquartetten, das Transponieren und Ausschreiben der verschiedenen Stimmen der Bachschen Fugen des Wohltemperierten Klaviers und deren Analysierung; zu letzterem bieten die Werke von Dr. F. Stade: „J. S. Bachs Fugen partiturmäßig dargestellt" (Steingräber) und die „Analytische Darstellung" von 16 Fugen dieses Meisters von Bern. Boekelmann (Zimmermann) wertvolle Unterstützung.

in sich aufgenommene Kunstwerk soll dann durch das subjektive Mitempfinden durch die innere Eingebung, Gefühlswärme und innerste Anteilnahme des Herzens zum Ausdruck gebracht werden. Es soll also gewissermaßen ein Ausgleich, eine Wechselwirkung zwischen objektiver und subjektiver Darstellung stattfinden. „Der Spielende wird also erst dann in der Interpretationsweise zu einem künstlerischen Ebenmaß gelangen, wenn er nicht allein ‚richtig' und ‚verständig' und auch ‚mit Geschmack' spielt, sondern wenn er, wie gesagt, die geistigen und seelischen Momente, die der Tonschöpfung ihren Charakter verleihen, zum vollen, klaren Ausdruck gelangen läßt, indem er sich bei ihrer Wiedergabe ganz in sie hineinversenkt."

Dieses seelische Durchleuchten und Empfinden bleibt eines der Hauptmerkmale für die künstlerische Gestaltung, und für dieses lassen sich keine Regeln oder Vorschriften aufstellen, denn diese innersten, zartesten und subtilsten aller Seelentätigkeiten sind nicht in Worten bestimmbar, weil sie eben unaussprechlich sind; sie sind etwas Undefinierbares, welches höher steht als „alle Verstandesarbeit der Verständigen"; sie sind das unantastbare, innerste und eigenste Heiligtum; auch hängen sie gänzlich von der individuellen Begabung und seelischen Veranlagung des Vortragenden ab. Wohl können dazu Anregungen gegeben werden, jedoch auch diese werden versagen, wenn der Spieler nicht ein gewisses Einfühlungsvermögen, eine gewisse Verbindung von Intelligenz, poetischer Empfänglichkeit und Temperament (als geadelte Leidenschaft zu verstehen) sein Eigen nennt; nur unter dieser Voraussetzung wird er den lebendigen Strom der Musik selbst wahrhaft zu enthüllen wissen. Sehr richtig und bezeichnend sagt Alfred Richter in bezug auf den Vortrag, „daß der Appell an das Feingefühl in künstlerischen Dingen meist erfolgreicher ist als die Definitionen des Verstandes".

Bei den in diesem Artikel gegebenen Ausführungen über die Armbewegungen bin ich nach Möglichkeit bemüht gewesen, trotz der wissenschaftlichen Erklärung, sie auch für den Laien in diesen Dingen so verständlich wie möglich zu halten, so daß er bei einigem Nachdenken dieselben leicht wird verfolgen können. Eine wissenschaftliche Erklärung schien mir auch hier wie bei meinen früheren Ausführungen geboten, nicht allein, damit diese mit jenen im Einklang stehen, sondern auch, weil sie wie jene als folgerichtig und wissenschaftlich zu bewerten sind. Freilich konnten solche Erklärungen nur durch Nachdenken und Forschen entstehen, indem ich versuchte, dem Gefühlten und Empfundenen nachzuspüren und es in Worte umzusetzen und in Formen zu kleiden. Daß dabei nur die Gefühle und die Empfindungen, die die Musik selber in mir auslöste, die Triebkräfte gewesen sind, die mich zum klaren Erkennen der mir auf intuitivem Wege zugekommenen Ausdrucksmittel drängten, diese in Worte zu fassen, um sie hinaustragen zu können in die Kreise der nach Belehrung in diesen Dingen Verlangenden, damit sie auch diesen zugute kommen sollten, möchte ich hier nicht unbemerkt lassen. Es sind in meinen Schriften keine Behauptungen aufgestellt oder Regeln formuliert, die nicht die Folgerungen oder der Ausfluß musikalisch tief-innerlichster Empfindungen sind und die nicht gefühlsmäßig durch- und nacherlebt wurden; daher sind bei meiner Lehre Praxis und Theorie in Einheit miteinander verbunden. Mein Werk ist also nicht weniger Herzens- als Verstandes- oder Überlegungssache, denn Fühlen und Denken sind darin in ihren Wurzeln eins und durchdringen sich deshalb in ihm in unlösbarer Einheit.

Es ist vielleicht nicht ohne Nutzen, hier noch auf einiges hinzudeuten, das zwar bekannt, aber wovon ich meine, daß es dennoch richtig ist, es in Kürze nochmal ins Gedächtnis zurückzurufen. Wie sich in den letzten Zeiten fast auf jedem Kunstgebiet neues Leben regte, so war es auch bei unserm Spezialfach der Klaviertechnik eine geradezu notwendige Forderung geworden, ein neues Verhältnis zwischen Methodik und Praxis zu schaffen; dabei ergab sich naturgemäß ein Hinweis auf die Irrtümer und ein Aufdecken der Fehler der etwa bis um die Jahrhundertwende herum noch überwiegend bestehenden Anschauungen der „alten Methodik" (des „bloßen" Finger-, Handgelenk- und Unterarmspiels, also der einseitigen Arbeit bestimmter Muskelgruppen). Hieraus folgte wiederum, daß, anstatt wie hier nur Finger, Hand und Unterarm in Tätigkeit treten zu lassen, diejenigen Kraftquellen nachzuweisen, heranzuziehen und nutzbar zu machen, die uns von Natur zur Verfügung stehen, wobei die Mittel an die Hand gegeben werden mußten, wodurch wir uns diese Kräfte zugänglich machen und sie ausnutzen können („Die Ausnutzung der Kraftquellen beim Klavierspiel"). Es galt hierbei auch, zur Begründung der Heranziehung und Nutzbarmachung dieser Kraftquellen, ein für allemal die physiologisch-mechanischen Verhältnisse (die Bewegungsmechanik) des künstlerischen Klavierspiels wissenschaftlich zu erklären und festzustellen, wobei die Erklärungen der physikalischen Vorgänge beim Klavierspiel und die Wechselwirkungen zwischen dieser Mechanik des Klaviers und jener Mechanik des Körpers (d. i., wie bereits anfangs erwähnt, bewußte Verwertung des Dämpfermechanismus) mit einbezogen wurden. („Das Künstlerische Klavierspiel", von E. Caland.) Daß die erwähnten Kraftquellen in der großen und kräftigen Rumpf- und Rückenmuskulatur liegen und diese durch ein planmäßiges Senken des Schulterblattes bewußt zur selbsttätigen Arbeit herangezogen und bewußt gesichert werden, wurde, sowie alles hier eben Angedeutete, schon früher und ausführlich in meinen Schriften von mir dargelegt.

Ebenso ist es nur eine Wiederholung von bereits früher Gesagtem, wenn ich auch hier hervorhebe, daß es sich bei meiner Lehrweise nicht um eine neue Technik, sondern um einen neuen Weg, sowohl zur reichsten Anschlagsnuanzierungskunst als auch zum technischen Ausdrucksvermögen, handelt, wie uns beides von unsern großen genialen Pianisten ersten Ranges scheinbar vorgezaubert wird.

Ohne technisch-vollkommene Ausbildung ist keine künstlerische Leistung möglich; überdies müssen die Bewegungen so ausgeführt werden, daß sie als von dem musikalischen Inhalt unzertrennlich, als die Musik selbst zu betrachten sind; sie soll eins sein mit diesen Bewegungen und umgekehrt: der Geist der Tondichtung bestimmt die die musikalischen Tonformen und Gedanken verkörpernden Bewegungen. Bewegung und Musik sind in diesem Sinne gleichbedeutend, und die Technik sollte daher vom Kunstwerk nicht getrennt werden; erst bei solcher Auffassung und Ausführung kann von Künstlertum die Rede sein.

Die Nutzbarmachung der oben angedeuteten selbsttätigen, so überaus wirkungsreichen Arbeit der Rumpf- und

Rückenkräfte, d.i. der zweckdienlichen bewußten Innervation, ergeben: geringsten Kraftverbrauch bei höchster Leichtigkeit und Leistungsfähigkeit, Entlastung der Schultermuskelarbeit, Führung des Armes zwecks ökonomischer Übertragung der Körperkräfte auf die Finger, Gliederbeherrschung und ruhige, auf ihr notwendiges Maß beschränkte, also zweckmäßige, weil vorbestimmte Spielbewegungen, Klanggewalt ohne Härte, größte Zartheit usw. und durchweg edle, schwebende Tongebung, wie dies ebenfalls alles ausführlich mit den Anleitungen zur Ausführung von mir beschrieben worden ist.

So sehr ich nun hoffe, daß die vorliegende Arbeit (bezw. meine: „Anhaltspunkte zur Kontrolle zweckmäßiger Armbewegungen beim künstlerischen Klavierspiel") den endgültigen Abschluß meiner Betätigung auf diesem Gebiet des Klavierspiels bildet, so sehr war es bis dahin mein Bestreben, ja meine volle Absicht, diese spezialistische Seite der Technik durch meine physiologisch-mechanischen Erörterungen und ihre wissenschaftliche Begründung mit in erste Reihe zu stellen. Es war dies kein einseitiges Sichfestlegen auf eine bestimmte Richtung, denn wie oben gesagt, mußten diese Untersuchungen und Auseinandersetzungen, wovon zu Recht geschrieben wurde: „daß sie durch den Physiologen allein nicht zu leisten waren, sondern die Praxis einer musikalisch geschulten Denkkraft erheischten",[1] vorgenommen werden, und andrerseits waren sie in ihrer Ausführlichkeit zur Notwendigkeit geworden, einmal, um die Angriffe seitens Theoretiker, Mediziner, oder Halbkünstler zu entkräften, und zweitens, um „dem Zweckwidrigen" und „Kunstwidrigen", „dem Unzulänglichen" des modernen Gewichtspiels, welches ich aus praktischen, tonalen und musikalischen Gründen meinte nicht scharf genug hervorheben zu müssen, entgegenzutreten.[2]

Daß diese Auseinandersetzungen von mir stets nur als Mittel zum Zweck gedacht und als solche angegeben worden sind, und daß sie nie und nimmer als Hauptzweck angesehen werden dürfen, möchte ich hier nochmals ausdrücklich hervorheben. Sowohl der Lehrer wie der denkende Spieler und angehende Pianist setzen sich gern und mit Nutzen mit diesen physiologischen Auslassungen auseinander; hierfür sprechen zahlreichste Zuschriften von ihnen, die mir dies einstimmig in Dankbarkeit bestätigen. Auch dies bestärkt mich in der Zuversicht, daß sie in ihrer Ausführlichkeit auch weiter und ungetrübt ihren Wert behaupten werden.

[1]) Aus einer Besprechung über: „Das Künstlerische Klavierspiel" in der „Schlesischen Zeitung" vom 4. 7. 1912.

[2]) Siehe hierüber: „Das Künstlerische Klavierspiel", Vorwort und Kapitel 8, sowie: „Praktischer Lehrgang des künstlerischen Klavierspiels", Vorwort Bd. 1.

Musikbriefe

Aus Altona

Von B. Witt

Mitte April

Die Beweise, daß in unserer Stadt trotz des großzügigen Musiklebens des benachbarten Hamburg erfreulicherweise auch selbständige musikalische Bestrebungen, wenn jetzt auch in bescheidenem Maße, gedeihen, würden überzeugender wirken, wenn die Zeitumstände nicht seit etwa Weihnachten eine völlige Lahmlegung unseres Musiklebens zur Folge gehabt hätten, was um so bedauerlicher ist, als der Anfang recht vielversprechend war. Infolge der Kohlennot mußten die großen Vereinigungen es bei je einem Konzert bewenden lassen, während die Kammermusikvereinigung der Herren Konzertmeister Gesterkamp und Genossen es wenigstens auf zwei Abende brachte. Dieses vortreffliche Ensemble hatte sich dankenswerterweise einiger selten gehörten Sachen angenommen: wie des Septetts von Beethoven und des wundervollen Oktetts von Schubert. Mozart war mit dem Klarinettenquintett und dem Divertimento I vertreten, wovon das bekannte Menuett in seiner feinpointierten Wiedergabe besonders bestach.

Das erste Städtische Volkskonzert, dem leider keine Nachfolger beschieden waren, brachte unter Woyrschs Leitung Haydns B dur-Sinfonie (mit dem Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde) und Händels Cäcilien-Ode durch die trotz ihrer stark gelichteten Reihen immer noch vortreffliche Singakademie. Frau Neugebauer-Ravoth erwies sich mit ihren ausgezeichnet schönen Stimmitteln in den Sopransoli als erstklassige Sangesmeisterin, ihr zur Seite stand der Tenorist Hofopernsänger Papsdorf. Der Lehrergesangverein hielt sich unter Prof. Spengel an das Gebiet der kleinen Chorlieder und ließ der Solistin, k. und k. Hofopernsängerin Anni Schaik-Pardo, genügend Spielraum, sich mit Schubert-, Schumann- und Strauß-Liedern reichen Beifall zu ersingen. Dies Konzert fand als Volkskonzert eine Wiederholung. Auch die dritte, die Sangesfreudigkeit hiesiger Stadt bezeugende Vereinigung, die Liedertafel unter John Julia Scheffler, hielt nicht hinter dem Busch, um so mehr, als ihr 75 jähriges Bestehen reichlich Grund zu einem Festkonzert bot, das aber, der Zeit entsprechend, stark patriotisch angehaucht war und sich dadurch dem rein künstlerischen Niveau zum Teil enthob, auf den aber der vortreffliche Geiger Einar Hansen durch den Vortrag von Mendelssohns Violinkonzert zurückleitete. Herrn Hansens Individualität kommt dieses Konzert, namentlich im Andante, sehr entgegen; auf einem anderen Gebiet bewegt sich anscheinend die heimische Emma Baum, die sich als vortreffliche Geigerin vorstellte und namentlich durch den großen Ton überrascht, über den sie verfügt. Ihr Spiel, dem aber wohl vorerst noch die großen letzten Gebiete ihrer Kunst verschlossen sind, auch wenn sie die A dur-Sonate von Brahms musikalisch und technisch durchaus achtunggebietend bewältigt, zeugt gleichwohl vom Temperament und Rassigkeit und gutem musikalischen Empfinden, wofür die Beethoven-Romanzen und die Ungarischen Tänze von Brahms sprechen. Anni Militzer mit ihrem klangvollen Alt brachte durch einige Schubert- und Brahms-Lieder gefällige Abwechslung in das Programm.

Als eine sehr begrüßenswerte Einrichtung müssen die kleinen volkstümlichen Musikvorträge im Museum angesprochen werden, die sich hoffentlich trotz ihres schweren Standpunktes in diesem Winter für die Zukunft behaupten werden als beachtenswertes Moment für die Hebung des musikalischen Geschmacks im Volke. Das vortreffliche Hamburger Künstlerpaar Hell-Achilles fand an diesen Abenden mit Duetten und Liedern, denen die Masse bekanntlich immer am ehesten zugänglich ist, weitestes Interesse, während Frau Edith Weiß-Mann die Erfahrung nicht erspart blieb, daß gerade kultivierte Klaviervorträge ein besonderes Verständnis und durchgreifende Bildung beim Publikum voraussetzen.

Zwei im Zeichen der Wohltätigkeit stehende Vaterländische Abende dürften insoweit Erwähnung finden, als ihre musikalischen Darbietungen auf voller künstlerischer Höhe standen. Während einerseits die Künstler der vereinigten Stadttheater das Programm bestritten, zeichnete sich der zweite Abend durch besondere Vielseitigkeit aus. So brachte Woyrsch

auf der Orgel eine dorische Tokkata aus dem Jahre 1693 von Spath, der ausgezeichnete Kammermusiker Kruse eine A dur-Cellosonate von Bocherini, Theodor Lattermann reüssierte mit Gesangsvorträgen, und das Ganze krönte der strahlende Alt Ottilie Metzger-Lattermanns mit Wagner-Liedern und einer Arie aus dem Propheten. Wenn also das Gesamtergebnis im ganzen hinter den Friedensjahren beträchtlich zurückblieb, so erwies sich doch wiederum, daß auch hier selbst unter den ungünstigsten Bedingungen eine gute Weiterentwicklung der musikalischen Bestrebungen außer Frage steht.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mitte April

Mit glänzenden Aufführungen der „Italienischen Sinfonie" (Nr. 4 A dur) Mendelssohns und der „Achten" (in F) Beethovens — dazwischen eines angeblich für Wien neuen Intermezzos für Streichorchester von Bruckner und des „Eulenspiegel" von R. Strauß — beendete Weingartner würdig am 15. April den Zyklus der acht Abonnementskonzerte der Philharmoniker. Das „Nicolai"-Konzert der letzteren wird dann noch — heuer sehr spät: erst am 20. Mai! — Beethovens „Neunte" und damit den ganzen Beethoven-Zyklus dieses Unternehmens zu Ende bringen. In Bruckners „Intermezzo" erkannte ich zu meinem Erstaunen den nachkomponierten Satz, welchen der Meister an Stelle des genialen Scherzos seines berühmten Streichquintetts setzte, da damals jenes von heute so viel bewunderte, schneidige Scherzo von Hellmesberger als „unspielbar" erklärt wurde. Hellmesberger muß aber selbst von dieser vorschnellen Auffassung bald zurückgekommen sein, denn als er dann — am 8. Januar 1885 — das Brucknersche Quintett erstmalig aufführte, brachte er schon das ursprüngliche Scherzo, welches damals (außer dem wunderbaren Adagio) besonders stürmisch applaudiert wurde. Auch bei der Uraufführung des Brucknerschen Quintetts in Wien (am 17. November 1881) — an einem Musikabend des Wagner-Vereins durch das seither eingegangene Quartett Winkler — wurde bereits jenes grundlos angezweifelte Scherzo gespielt, dagegen damals noch das vielleicht noch größere Bedenken erweckende Finale weggelassen. Erst nach Bruckners Tode kam auch sein nachkomponiertes „Intermezzo" wieder zum Vorschein, und zwar — wenn ich mich recht erinnere — vor dem Publikum erstmalig an einem Abend des „Quartett Rosé", dessen Primgeiger seither bei allen seinen Vorführungen des Brucknerschen Quintetts (deren letzte er Mitte 1916 darbot) „Scherzo" und „Intermezzo" spielen ließ. Und zwar diese beiden Stücke das erhabene Adagio einrahmend, was sich ganz gut macht und auch bei Aufführungen außerhalb Wien zu empfehlen wäre. Daß das geistsprühende Scherzo (3/4 D moll-Tempo: „Schnell") — von dem sich das sanft beruhigende Trio (3/4 Es dur: „Langsam") um so schöner abhebt — dem Intermezzo an melodischer Eindringlichkeit und zugvoller Frische weit überlegen (obgleich beide teilweise motivisch verwandt), stellt sich freilich bei der von Rosé beliebten Gruppierung — nebeneinander — ganz besonders heraus. Aber auch das „Intermezzo" (gleichfalls 3/4 D moll, doch ohne Tempoangabe) hat als ein sinniges Ländler-Idyll, Ton für Ton den biederen treuherzigen Oberösterreicher verratend, zuletzt in eine Art Kirmeß-Jauchzen ausgehend, seine eigenen Reize. Nur eignet es sich wenig zur Übertragung für großes Streichorchester (obwohl es auch in dieser Form dem philharmonischen Publikum neulich ganz gut gefiel) — und das hätte doch Weingartner schon bei der ersten Vorprobe auffallen müssen. Jedenfalls hat er sich bezüglich der einem Konzertinstitut von dem Range unserer Philharmoniker unerläßlichen zielbewußten Bruckner-Pflege diesmal gar zu leicht abgefunden. (Er ist ja auch leider kein Verehrer unseres großen vaterländischen Meisters, wie er in der zweiten Auflage seiner Schrift „Die Sinfonien nach Beethoven" offen eingestanden.) Wie anders F. Löwe, der sich an den beiden letzten Musikabenden des Konzertvereins in je einem der bedeutendsten Werke Bruckners neuerdings als der berufenste, begeistertste und eben darum auch am meisten zu begeistern verstehende Bruckner-Interpret gezeigt hat. Am 11. April Schluß des Abonnementszyklus der Sinfonieabende mit dem gewaltigen Torso der „Neunten Sinfonie" (deren den „Abschied vom Leben" bedeutendes Adagio tiefer als je zu Herzen drang), am 13. April im letzten Chorkonzert des Konzertvereins (dem bekanntlich seit Jahren die ehemaligen „Wiener Singakademie" einverleibt) mit der dritten und großartigsten der Brucknerschen Messen in F moll (aus dessen himmlischen „Benedictus" er später eine der schönsten Stellen in das Andante seiner zweiten Sinfonie als Zitat aufnahm — wie um Gott zu danken, daß er ihm — nach der großen durch unzureichende Aufführung mit seiner ersten Sinfonie 1868 in Linz erlebten Enttäuschung und Entmutigung eben durch die F moll-Messe — neue Kraft zu sinfonischem Schaffen verliehen).

Die beiden von Löwe dirigierten Bruckner-Aufführungen, die sich auch akustisch dem großen Konzerthaussaal, wo sie zum ersten Male stattfanden, sehr erfreulich anpaßten, gelangen schlechtweg herrlich und versetzten das massenhaft erschienene, andachtsvoll lauschende Publikum in helle Begeisterung.

Auch das sehr schwierig und an und für sich nicht eben dankbar geschriebene Soloquartett war in der Messe mit den Damen Kl. Musil, Fl. Luithlen-Kalbeck und den Herren E. Auer, G. Fukar entsprechend vertreten. Vor der Orgel mit vollem Berufe zur Sache Prof. G. Valker. Derselbe treffliche Hoforganist begleitete auch bei der ausgezeichneten Aufführung der wunderbaren Bachschen H moll-Messe am Kardienstag (3. April) im dritten außerordentlichen Gesellschaftskonzert. Eine von Kapellmeister Schalk in Chor und Orchester sorgfältigst einstudierte und dirigierte Aufführung der voriges Jahr im Konzerthaus von dem Berliner Prof. Ochs als Gastdirigent geleiteten war bei allerdings hie und da verschiedener Auffassung an tiefgehender Wirkung in keiner Weise nachstehend. Im Soloquartett waren diesmal die für diese erhabene geistliche Musik besonders veranlagten Damen: Förstl-Links und H. Kittel ihren männlichen Partnern entschieden überlegen.

Ende April

Außerordentliches Aufsehen erregte bei uns in der letzten Zeit ein junges seltenes Klaviertalent, Frl. Elly Ney, anscheinend aus der Meisterschule Emil Sauers hervorgegangen. Die eigenartige Klangschönheit des Anschlages, sorgfältig berechnete Dynamik und perlende Lauftechnik dürften darauf hinweisen. Frl. Ney beherrscht mit wunderbarer Gedächtnistreue ein riesiges Repertoire und weiß — bei nahezu idealer technischer Vollendung — der verschiedenartigsten Stimmung gerecht zu werden. So begann sie an ihrem am 19. April im mittleren Konzerthaussaale gegebenen Sensationsabend mit Schumanns sinfonischen Etüden, welcher sie Beethovens D moll-Sonate Op. 31 Nr. 2 anreihte, die sie allerdings wegen eines angeblichen Anfalles von Herzkrampf — vielleicht auch nur momentanen Versagens des Gedächtnisses? — nochmals von vorne beginnen mußte, um dann fast alles, besonders das herrliche, wie Marx sinnig bemerkt: von Verlangen durchduftete Finale desto schöner zu spielen. Es folgten weiter drei selten gehörte hochpoetische Brahmssche Stücke: Ballade Op. 10, Intermezzo Op. 118 Es moll und Rhapsodie Op. 119 Es dur (hierauf als Zugabe der reizend schubertisierende Es dur-Walzer Nr. 5 aus Brahms' ursprünglich vierhändigen Walzern Op. 39 [Hanslick gewidmet], von ihm selbst auch zweihändig gesetzt. Brahms scheint wohl der Künstlerin eigentliche Domäne).

Als nächste Serie: eine unübertrefflich gespielte Ciaconna von Händel (G dur) — technisch vielleicht die Perle des Abends —, weiter Mozarts wunderbar feines A moll-Rondo (dem Frl. Ney die rechte Mozartsche Innigkeit schuldig bleibt: das hat einst unter Rubinsteins und Reineckes Händen doch anders geklungen!) und Mendelssohns allbekanntes unverwüstliches Rondo capriccioso mit der stürmisch erzwungenen Zugabe, als welche sie wieder Mendelssohn (sein „Spinnlied" genanntes Lied

ohne Worte in C) wählte. Zum Schluß Chopins B moll-Scherzo und Liszts Ungar. Rhapsodie Nr. 14 F moll (die man viel häufiger nach E moll übersetzt und in der Reihe der Rhapsodien Nr. 15 als „Phantasie über ungar. Volkslieder mit Orchester" hört). In beiden Stücken konnte Frl. Ney ohne weiteres technisch und geistig mit Virtuosen wie Rosenthal, Sauer, d'Albert wetteifern. Ein besonderes Meisterstück die nun noch folgende erste Zugabe: Chopins As dur-Walzer Op. 42, nur weniger zusagend die zweite: Brahms' köstliches „Wiegenlied" („Guten Abend, gut Nacht") — ziemlich überflüssig mit allerlei virtuosem Firlefanz paraphrasiert. Daß Brahms' edle Muse Frl. Ney besonders wohlverwandt, offenbarte schon einige Tage zuvor — am 10. April — ihre glanzvolle Mitwirkung an der zwanzigjährigen Trauerfeier für den Meister († 3. April 1897). Daß sie da aber an einem Abend beide Klavierkonzerte von Brahms, und zwar in umgekehrt chronologischer Folge — zuerst das zweite viersätzige in B, dann das andere in D moll —, spielte, war trotz aller individuellen Vorzüge der Leistungen an sich — mit ihrer imponierenden, fast männlichen Energie — des Guten zuviel und mußte schließlich ermüden. Eröffnet wurde die Brahms-Feier mit den ergreifenden „Vier ernsten Gesängen", ausdrucksvoll vom Hofopernbariton E. Duhan vorgetragen, in der Mitte standen die meisterlichen orchestralen Haydn-Variationen. Als Gastdirigent (und zwar aus Aachen) war Herr Fritz Busch erschienen, der sich um die vorzutragenden Werke redlich Mühe gab. Schade nur, daß das diesmal zu schwach besetzte Orchester (aus dem Nedbalschen der Tonkünstler nur lückenhaft zusammengestellt) seinen gewiß echt künstlerischen Absichten nicht ganz entsprach.

R. Simons ist gerade im letzten Jahr seiner Direktortätigkeit an unserer „Volksoper" unermüdlich in der Vorführung von Neuheiten. So hat er am 17. April daselbst als für Wien völlig neu J. Bittners „Das höllisch Gold" gebracht und schon am 19. April F. Weingartners „Kain und Abel", welches Werk man hier bereits vor 2 Jahren in der Hofoper gehört hatte. Beide Einakter (deren Text und Musik den Lesern nach den Berichten über die Darmstädter Uraufführung usw. bekannt genug) vereinte man dann an der Volksoper an einem Abend, sie brachten ihren Dichterkomponisten den schmeichelhaftesten Erfolg: „Kain und Abel" wurde sogar wärmer aufgenommen als seinerzeit in der Hofoper. In beiden (sorgfältigst einstudierten) Werken wirkten als Solisten verdient beifällig die Herren Branowarda, Ludwig und Frau Dorsay mit, in Bittners Neuheit hatte die weibliche Hauptrolle Frau Lefler (eine besonders wirksame Leistung!), in Weingartners Stück sang Frl. Selter die Ada, und das so ungleiche Brüderpaar wurde sehr charakteristisch von den Herren Werhard (Kain) und Ludwig (Abel) gegeben. Die vortreffliche Regie jedesmal von Direktor R. Simons selbst besorgt, die Orchesterleitung im „Höllisch Gold" Kapellmeister Grümmer, und k. u. k. Kapellmeister Szendrei zugewiesen — da wie dort gewiß im Sinne der Autoren.

Am 21. April konnte Kapellmeister Szendrei an der Volksoper bei ausverkauftem Hause die 50. „Parsifal"-Vorstellung feiern. Also ist im „Parsifal" eine erstklassige „Zugoper" gewonnen, womit freilich der Schöpfer des erhabenen „Bühnenweihfestspieles" selbst am wenigsten einverstanden gewesen wäre.

Am 9. April (Ostermontag) beschloß Nedbal den Zyklus der acht Abonnementskonzerte des „Wiener Tonkünstler-Orchesters" mit einer Aufführung von Mahlers dritter Sinfonie in D moll, welche vielleicht die beste, wirkungsvollste war, die seit den noch vom Komponisten selbst hier dirigierten (am 14. Dezember 1904 im außerordentlichen Gesellschaftskonzert) bei uns geboten wurde.

Das geheimnisvolle Altsolo im vierten Satz sang mit schönem Ausdruck Frau Emilie Bittner (die Gattin des Dichterkomponisten), den problematischen „Engelchor" des nächsten Stückes — mit dem bedenklich banalen Refrain „Bim-Bam" — ein harmonisch zusammenstimmender Massenchor, gebildet aus dem Frauenchor des Sängerbundes „Dreizehnlinden", einem sich direkt „Wiener Frauenchor" nennenden zweiten und dem Knabenchor des katholischen Jünglingsvereins „Mariahilf". Das Tonkünstlerorchester unter Nedbals diesmal besonders temperamentvoller Leitung schien sich selbst übertreffend, daher stürmischer Beifall.

Rundschau

Oper

Elberfeld Da im Elberfelder Stadttheater auch während des dritten Kriegswinters ausgiebig das Schauspiel gepflegt wird, tritt zeitweilig die Oper gegen die Schwesterkunst mehr oder weniger zurück. Neu einstudiert wurde am Neujahrstage R. Straußens Rosenkavalier gegeben; er erhielt durch das Gastspiel des Kammersängers Paul Knüpfer aus Berlin in der Rolle des Ochs von Lerchenau eine besondere Anziehungskraft. Knüpfers Stimmittel sind glänzend geschult, meisterhaft weiß er den Sprechgesang anzuwenden und besonders die humorvollen Stellen anschaulich und packend herauszuarbeiten. Eine hochausgebildete Vortragskunst ließ Franziska Callwey als Marschallin bewundern. Mit lebensvoller Auffassung und gut durchdachtem Spiel gab Frl. Hanna Dewern die Titelrolle. Von temperamentvoller Darstellung war Willy Zillkens Faninal. Der überaus erfreuliche Eindruck der sorgfältig vorbereiteten Aufführung wurde durch die übrigen Mitwirkenden erhöht und vertieft. Kapellmeister Hans Knappertsbusch leitete den Rosenkavalier mit feinem Verständnis seiner ausgereiften Umsicht und Sicherheit.

Lortzings Undine erfuhr eine stilgemäße Wiedergabe. Durch ansprechenden Gesang und reinen Vortrag erfreute als Bertalda Ines Chändler und Richard Stieber als Ritter Hugo. Ilse Asten zeichnete die Märchenprinzessin mit lebenswarmer Empfindung. Voll Feuer und Leben war Eduard Schüllers Kühleborn. In besten Händen befand sich bei Franz Landé die musikalische und bei R. Boettcher die szenische Leitung.

Außer der Zauberflöte und der Walküre waren Verdis Traviata, Humperdincks Königskinder und die Fledermaus als klassische Operette neu einstudiert.

Nicht nur das Schauspiel, auch die Oper erfreut sich auf die Dauer dieses dritten Kriegswinters eines Besuches, den auch die älteren Theaterfreunde vor dem Kriege in unserm Stadttheater nicht gesehen haben. Indes wäre es falsch, aus dem gesteigerten Besuch allgemein auf lebhafteres Kunstinteresse bei der breiten Masse der Bevölkerung zu schließen. Es sind in manchen Fällen Gründe rein äußerer Art, die das Theater aufsuchen lassen. H. Oehlerking

Mitte Februar

Hannover Die Königl. Oper brachte als Neuheit eine wohlgelungene szenische Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" heraus und setzte damit andere große Bühnen in die richtige Erkenntnis, daß einige Szenen des genannten Werkes geradezu nach szenischer Darstellung schreien; die Szenenbilder waren von großer Naturtreue und wundervoller Dekorationsaufmachung: nur die Verklärung der heiligen Elisabeth im fünften Bilde nicht mit der Engelschaar, die ähnlich wie in „Hänsel und Gretel" zwischen Himmel und Erde auf einer Art Himmelsleiter à la Jakobs Traum erschien reichlich opernhaft. Das letzte Bild, die feierliche Bestattung der Elisabeth in Marburg fällt leider aus. Gertrud Kappel als Elisabeth, Max Krauß als Landgraf Ludwig, Rabot als Marschall, Visiack als Landgraf Hermann und Frl Märtens als Landgräfin Sophie in der

Hauptrolle verbürgten für gesanglich wie darstellerisch erstklassige Leistungen. Der durch etwa 80 Mitglieder des „Hann. Männergesangvereins" verstärkte Kreuzritterchor klang voll eherner Wucht. Rührend wirkte die Verkörperung der kleinen Elisabeth im ersten Bilde durch ein sechsjähriges Kind, bei dessen Worten: „Grüßt mir daheim mein Mütterlein" manch Auge feucht wurde. Auch die Verstoßung der Elisabeth in die tobende Gewitternacht wirkte viel elementarer als bei Konzertaufführungen! In der dritten Wiederholung des Werkes sang anstatt des wieder einmal krank gemeldeten Herrn Krauß Herr Wurzel aus Kassel, konnte aber infolge Indisposition ebenfalls die Rolle nicht ganz durchführen, so daß das dritte Bild (Jagdszene und Rosenwunder) ausfallen mußte. — Eine Siegfried-Aufführung mit Hindernissen gab es am Todestage Wagners (am 13. Februar). An Stelle unseres erkrankten Heldentenors Taucher sang Forchhammer aus Weimar die Titelpartie, traf aber infolge Zugverspätung erst um 6½ Uhr hier ein, so daß die sonst um 5½ beginnende Aufführung erst um 6¾ anfangen konnte. Da nun die Theater um 10½ beendet sein müssen, so wurden vom zweiten und dritten Aufzuge die ganzen Eingangsszenen gestrichen, so daß am dritten Aufzuge nur die letzte Verwandlung gegeben werden konnte und der zweite Aufzug gleich mit Worten Mimes „Zur Stelle sind wir" begann. Nun, die das Haus bis auf den letzten Platz füllenden Zuhörer dachten: „Bäter wat, wie gor nix" und bereiteten namentlich dem nach langer Krankheit zum ersten Male wieder dirigierenden ersten Kapellmeister Gille begeisterte Huldigungen.

L. Wuthmann

Konzerte

Barmen Frau Ellen Saatweber-Schlieper beschloß ihre diesjährigen Kammermusikaufführungen mit einer gediegenen, inhaltsreichen Vortragsfolge. Lehrreich war die Gegenüberstellung der Esdur-Violinsonate Op. 18 von Richard Strauß und der Dmoll-Sonate Op. 108 von Johannes Brahms. Das Straußsche Werk gehört der Jugendzeit des Verfassers an, bringt eine schön gezeichnete melodische Linie und hält sich frei von allen Geschraubtheiten und Künsteleien. Brahmsens Dmoll-Sonate ist ein Musterbeispiel der norddeutschherben Kunst, die nicht immer leicht eingänglich, aber von packender Wirkung ist. Den besonderen Eigentümlichkeiten dieser beiden Werke wurde die Kunst Adolf Rebners (Geige) und der Konzertveranstalterin (Klavier) in hohem Maße gerecht.

Dr. Rolf Liegniez (Bariton) sang Beethovens Liederkreis „An die Hoffnung" und Hugo Wolfsche Lieder (Biterolf, Fußreise, Der Musikant) in guter Atemführung und Textdeklamation. Frau Saatweber-Schlieper begleitete am Ibach-Flügel in feinsinniger Weise.

Die Barmer Kammermusikvereinigung (Siewert, Sturm, Langer, Fähndrich) brachten im Verein mit der Klavierkünstlerin Therese Pott drei interessante Werke: Schumanns Fdur-Streichquartett, Dvořáks Adur Quintett und Haydns Ddur-Streichquartett unter warmer Zustimmung des Publikums zu Gehör.

Mannigfaltiges und Schönes bot der Vortragsabend des Ausschusses für volkstümliche Vorträge: Sonaten für Klavier und Cello von Beethoven und Brahms, Klaviersonate Bdur von Schubert, Lieder von F. Schubert, H. Wolf, M. Bruch, R. Strauß. An den Darbietungen beteiligt waren: Frau Ellen Saatweber-Schlieper, Cellist Paul Ludwig (Düsseldorf), Hedwig Schildknecht (Wiesbaden) (Gesang). Der Abend bereitete den Zuhörern reiche Kunstgenüsse, den Ausführenden verdienten Beifall.

Ein schöner musikalischer Genuß wurde den Besuchern des „Löwe-Balladenabends", veranstaltet durch die Siewertsche Musikschule, zuteil. In stilvollem Ton sang E. Haas (Köln) Balladen, von Frau Olga Bölsche feinsinnig begleitet.

H. Oehlerking

Berlin Das vierte Vereinskonzert des Philharmonischen Chores unter Leitung von Siegfried Ochs stand im Zeichen von Joh. Seb. Bach. Es begann mit dem großen Magnifikat, einem selten zur Aufführung gelangenden Lobgesange auf die Jungfrau Maria, der neben dem Chor auch den Solostimmen in hervorragendem Maße zufällt. Vor allen sind Eva Bruhn und Ilona Durigo rühmlichst zu erwähnen, die auch in der folgenden Kantate „Jesu, der du meine Seele", in dem wundersüßen Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" Einzigartiges leisteten. Neben diesen beiden Solistinnen waren Eva Leßmann, Georg A. Walter und Carl Rehfuß beteiligt. Das Philharmonische Orchester mit den Herren Erkelenz, Hoffmann, H. Hanisch, A. Nonderbank und Otto Feist in den obligaten Instrumenten unterstützte die hervorragenden künstlerischen Intentionen des Chores, und so schloß die dieswinterliche Konzertfolge ruhmreich, wie sie begonnen.

Der jugendliche Cellovirtuose Felix Robert Mendelssohn legte in einem Konzert mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Scheinpflug Proben seines hervorragenden Talentes ab. Besonders das Konzert von Lalo entsprach seiner künstlerischen Eigenart und gelang dementsprechend. Die etwas bunte Schlußnummer, in der der Konzertgeber auch als Komponist das Wort nahm, wäre besser unterblieben; sie war auf absolut dilettantischen Geschmack eingestimmt.

K. Schurzmann

Elberfeld Im dritten Konzert der Elberfelder Konzertgesellschaft hörten wir die geistreichen Variationen über ein lustiges Thema von Hiller und die Vaterländische Ouvertüre von M. Reger. Das von Professor Dr. Hagen meisterhaft geleitete städtische Orchester verstand die Feinheiten dieser beiden Werke geschickt herauszuheben. Als Geigensolisten bewunderten wir Adolf Busch (Wien), der das Violinkonzert Emoll von Mendelssohn und die Solosonate Amoll von S. Bach unvergleichlich spielte.

Im zweiten Solistenkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft kamen die drei Sonaten von Johannes Brahms für Klavier und Geige zum Vortrag. Professor Karl Flesch und Artur Schnabel (Berlin) legten durch meisterhaftes Spiel die Verschiedenheit in der Struktur und den seelischen Ausdrucksgehalt klar zutage; sie ließen die feinen Übergänge, den Gedankenaufschwung, die Steigerungen zur besten Wirkung und Geltung kommen.

Zahlreiche Zuhörer sah um sich der Liederabend von Frau Agnes Zilken-Poschner, die früher Mitglied unseres Stadttheaters war, und ihres Gatten, Willy Zilken. Die Vortragsfolge umfaßte nicht weniger als 26 Lieder, von denen der Kölner Tondichter Fritz Fleck elf vertont hat. Auf die Lieder von Fritz Fleck — Weltwende, Schlummerliedchen, Die Husarenbraut, Und hab so große Sehnsucht doch, Lüge und Frühlingssonnenschein — sei besonders hingewiesen; sie schlagen einen ganz persönlichen Ton an und erwiesen sich von starker, nachhaltiger Wirkung. Großen Beifall fanden die mit warmer Empfindung gesungenen Lieder von Brahms, Strauß, Grieg und Järnefeldt. Zu schönster Entfaltung durch W. Zilken kamen einige recht wirkungsvolle Lieder des jungen Komponisten Josten. Stärksten Beifall lösten einige von dem Künstlerehepaar prächtig gesungene Duette aus: Ach, daß ewig hier die Liebe bliebe, von Sinding; Abschied der Vögel, von Hildach.

Zu bedauern ist, daß im Wuppertal, wo sonst ein reges religiöses Leben pulsiert, die Musica sacra sich fast immer in tiefstes Schweigen und Bescheiden hüllt.

H. Oehlerking

Noten am Rande

Ohr- und Gedächtnisstörungen. Man spricht häufig davon, daß etwas zu einem Ohr hinein, zum andern hinausgeht, und

will damit sagen, daß das Gesprochene nicht im Gedächtnis haften blieb. Professor Dr. Urbantschitsch in Wien hat nun Zusammenhänge zwischen Ohrenkrankheiten und Gedächtnisstörungen einwandfrei nachgewiesen. Namentlich zeigte sich eine Schwächung des Gedächtnisses in bezug auf Namen, Zahlen, auf Personen, Orte, Musik und Sprache. Nach der „Münchner Medizinischen Wochenschrift" waren diese Störungen meist leicht zu beseitigen. Andrerseits ließen sie sich sogar experimentell durch Drucktamponade hervorrufen. Aus den Beobachtungen von Urbantschitsch geht deutlich der Zusammenhang zwischen Hirn und Ohr hervor. Wahrscheinlich tritt durch Ohrerkrankungen eine verminderte Versorgung des Gehirns mit Blut ein, und dadurch wird bekanntlich das Gedächtnis in hohen Maße beeinflußt.

Aus der Joseph Joachim-Stiftung erhalten unbemittelte Schüler der in Deutschland vom Staate oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Violoncelli) oder in Geld. Bewerbungsfähig ist, wer mindestens ein halbes Jahr einer solchen Anstalt angehört hat. In diesem Jahre werden die Geldpreise am 28. Juni, dem Geburtstage des Stifters, zuerkannt. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den geforderten Schriftstücken bis mit 31. Mai d. J. an den Verwaltungsausschuß der Joseph Joachim-Stiftung, Charlottenburg 2, Fasanenstr. 1, einzureichen.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Das deutsche Operngastspiel in Amsterdam brachte als Abschluß der dortigen deutschen Festspiele eine Aufführung von „Fidelio", die mit Begeisterung aufgenommen wurde. Der Dirigent Mengelberg, Frau Walker und die Herren Jadlowker, Knüpfer, Henke und Bronsgeest wurden durch stürmischen Beifall ausgezeichnet.

Berlin. Der 12. Mai ist der Uraufführungstag von zwei neuen Opern unseres Berliner Meisters Ferruccio Busoni. Er lebt jetzt vorübergehend im neutralen Zürich, und dort im Stadttheater findet auch besagtes Ereignis statt. Die eine Oper ist die zweiaktige Turandot, wo Busoni die schönen, reizvollen Stücke hineinwebte, die er früher als Bühnenmusik zu dem Originalspiele schrieb und in Suitenform erscheinen ließ. Die andere ist „ein theatralisches Capriccio", ein lustiger Einakter Arlecchino. Beide zusammen füllen den Abend. Von der Musik kenne ich noch nichts, aber die Texte machen dem Komponisten Ehre. Er verfaßte sie selber, und zwar mit dem Erfolge, daß man ihm den Lorbeer eines deutschen Dichters darreichen könnte. Besonders Arlecchino (oder „Die Fenster") nötigt dazu: köstlich in der Erfindung, wirkungsvoll im dramatischen Bau, gleich gewandt in Vers und Prosa. Aber der große italienische Nationaldichter Dante spielt gleichwohl mit einer bekannten Stelle seines Inferno hinein, die wie ein literarisches Leitmotiv verwendet ward. Frappant ist der originelle Schluß des Stückes, das wohl bühnenwirksam sein dürfte.

B. Sch.

— Otto Taubmanns Kantate „Kampf und Friede" gelangte in Berlin durch die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung zur Aufführung und erzielte denselben großen Erfolg wie bei den vorhergegangenen Aufführungen in Bremen und Magdeburg.

Frankfurt a. M. Herr August Philipps, Direktor der „Philipps-Musikwerke A. G." zu Frankfurt a. M. (West), Leipzig, Wien, Essen und Brüssel, beging am 6. Mai den Ehrentag seines Silberjubiläums. Als ein mit gründlicher Orgelbaufach- und Musikausbildung herangereifter Praktiker betrat er neue Wege im Musikapparatebau, indem er pneumatisch spielbare und für schmale, von namhaften Tonkünstlern eingespielte Papiernotenrollen anstatt für große Walzen und Notenblätter eingerichtete Einbau-Apparate in Klaviere und Orchestermusikwerke konstruierte. In Gemeinschaft Oswald Philipps führte er das 1877 von seinem Vater gegründete Unternehmen, das jetzt natürlich „Kriegsdienst" tut, von kleinem Anfang (25 Arbeiter) zu dem heutigen Betriebsumfang (annähernd 600 Personen) empor.

Leipzig. Hier ist der bekannte Violinpädagoge Prof. Hans Becker, Lehrer am hiesigen Konservatorium, im Alter von 57 Jahren gestorben.

London. Das Testament Händels wird im Mai in London versteigert werden. Die Urkunde ist vom Jahre 1750 datiert, also kurz vor der Erblindung des Komponisten, enthält aber noch verschiedene Zusätze aus den späteren Jahren. Der letzte Vermerk ist von ihm mit kaum mehr lesbarer Schrift verzeichnet.

Wien. In den dem verstorbenen steirisch-österreichischen Komponisten J. Forster in Nr. 17 unserer „N. Z. f. M." am Schlusse der „Rundschau" gewidmeten Zeilen wäre zu berichten, daß „Der Spielmann" keine Oper, sondern ein sehr charakteristisches Ballett ist (Stoff: Der Rattenfänger von Hameln; Uraufführung in der Hofoper: 1881). Zu ergänzen ein weiteres interessantes Ballett „Die Assasinen" (19. Nov. 1883: Scenarium von einem Hauptgönner des Komponisten, dem sich zuletzt „Joh. Orth" nennenden verschollenen Erzherzog Joh. Salvator). — Schon am 25. Februar 1871 hatte Forster in einem philharmonischen Konzert (unter Dessoff) mit einer hübschen, aber noch etwas unreifen Sinfonie in C moll debütiert (halb Mendelssohn und seine A moll-Sinfonie, halb Wiener Walzer). — Später — am 7. Dezember 1902 — brachten die Philharmoniker unter Hellmesberger die Ouvertüre zu Forsters großer tragischer (unaufgeführt gebliebener) Oper „Maria Tudor". Sehr gefiel — am 19. Oktober 1878 — als Uraufführung in der zum „Ringtheater" (als solches am 8. Dezember 1881 durch den schrecklichen Brand zugrunde gegangen) umgetauften Wiener „Komischen Oper" eine feine Komische Oper Forsters: „Die Wallfahrt der Königin" (Text vom Komponisten), die ihm von einem Kritiker den Ehrentitel eines neuen „deutschen Auber" eintrug, sich aber leider nicht auf dem Spielplan erhielt.

— Hier ist der außerordentliche Professor an der Philosophischen Fakultät der Wiener Universität und Musikschriftsteller Dr. jur. et phil. Richard Wallaschek im Alter von 58 Jahren gestorben. Er unterrichtete in Ästhetik und Psychologie der Tonkunst und erhielt vor einigen Jahren einen besonderen Lehrauftrag für Kunst des Vortrages. Wallaschek schrieb: eine „Ästhetik der Tonkunst" (1886), „Das musikalische Gedächtnis" (1892), „Anfänge der Tonkunst" (1903), „Psychologie und Pathologie der Vorstellung" (1805), „Geschichte der Wiener Hofoper" (1907/08) u. a.

Zürich. Hier ist Julius Hegar, ein Bruder Friedrich Hegars, gestorben. Er war erster Konzertmeister für Violincello im Orchester der Züricher Tonhalle.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 20

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 17. Mai 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.
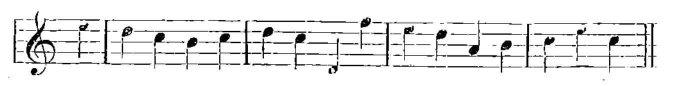
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Wandernde Melodien
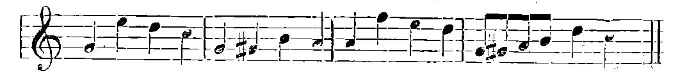
Von **L. Wuthmann** (Hannover)

Dem eifrigen Konzert- und Opernbesucher sowie dem ausübenden Künstler werden von Zeit zu Zeit immer Tonfolgen aufstoßen, die er schon bei anderen Gelegenheiten und in anderen Werken vernommen hat. Dem Reminiszenzenjäger ist da ein weites Feld seiner Tätigkeit gegeben, und oft müssen Anklänge, tongetreue oder nur ähnliche, dazu herhalten, dem betreffenden Tondichter bewußte Nachempfindung (Plagiat) vorzuhalten. Daß dies ab und zu zutrifft, kann gewiß nicht geleugnet werden, in den meisten Fällen aber wird es sich um unbewußte Gleichempfindung handeln. Wird z. B. jemand im Ernst es Beethoven als Nachempfindung anrechnen, daß das Hauptthema des ersten Satzes seiner „Eroica" intervallgetreu und im gleichen Rhythmus dem Hauptthema in Mozarts Ouvertüre zu „Bastien und Bastienne" gleicht? Nur die Tonarten sind verschieden, dort Es dur, hier D dur. Übrigens ist gerade dieses Beispiel lehrreich für die Hermeneutik, denn daß das Heldenthema Beethovens denselben Eindruck hervorrufen will wie Mozarts frischfröhliches Spielopermotiv, wird doch wohl kein Mensch annehmen. Es sei nun in folgendem eine kleine Auslese solcher „Anklänge" wiedergegeben, die sich leicht vermehren läßt und vielleicht einen Leser dieser Zeitschrift zu weiteren Beispielen anregt.

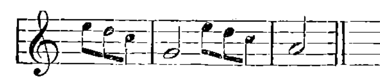
Händel: „Er weidet seine Herde" — Abt: „Früh morgens, wenn die Hähne krähn" — Löwe: „Tom der Reimer": „Und wenn sie leis am Zügel rührt":
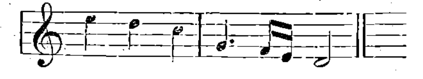


Feuerwehrgalopp:
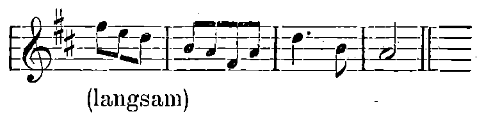


Löwe, dieselbe Ballade: „Er küßte sie":



Strauß, Salome:
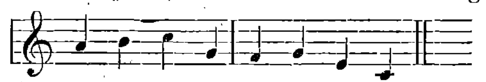


Tschaikowsky, H moll-Sinfonie, 1. Satz, 2. Thema:
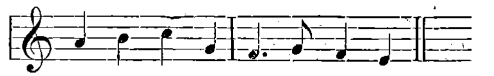


(langsam)

In dem Choral „Jesu, Trost der armen Seelen" lautet die vierte Zeile: „Ach, wie kann ich nun verzagen":
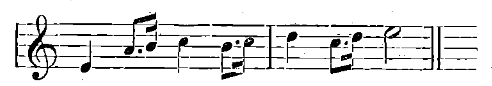


Beethoven: „An die ferne Geliebte": „Nimm sie hin denn diese Lieder":
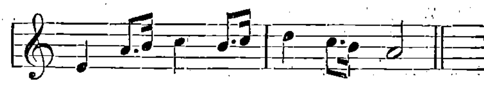


ein Gedanke, der sich auch wörtlich im Finale der C dur-Sinfonie von Schumann wiederfindet. Der Choral „Wie soll ich dich empfangen" beginnt fast genau so wie das Lied „Auf ihr Brüder, laßt uns wallen". Ferner: „Letzte Rose" — „Durch die Wälder" (Freischütz). Daß man Wagner das Motiv der Todesverkündung (Walküre) als Marschner nachempfunden vorgehalten hat, ist bekannt.

Walküre:
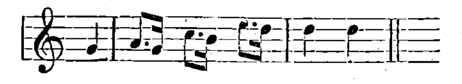


Heiling:
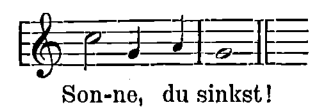


Ebenso wurde ihm seinerzeit das zweite Motiv aus dem Tannhäuser-Marsch als Anklang an die Agathen-Arie („Süß entzückt entgegen ihm") vorgeworfen. Daß Wagner auch einmal bewußte Anklänge bringt, dürfte manchem Verehrer der „Meistersinger" fremd sein. Er läßt seine Schneider auf der Festwiese („Wenn nicht wir Schneider") völlig tongetreu nach der Rossinischen Arie „Di tanti palpiti" singen, womit er sicherlich eine kleine boshafte Anspielung auf den Geschmack an italienischer Melodienfreudigkeit machen wollte.

In Lortzings „Undine" befindet sich eine Einlagearie des Ritters Hugo: „Mir war der Morgen aufgegangen":

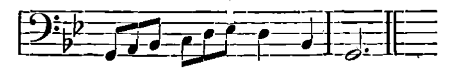


Dieselbe Tonfolge, auch rhythmisch genau, wendet Brahms in seinem Liede „Ihr wunderschönen Augenblicke“ an.
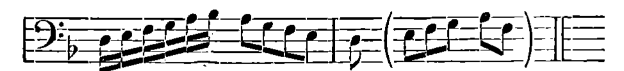
Schubert schreibt:



Ebenso Bruch in „Falke, so schön“. Auch Mozart hat sich einmal selbst wiederholt. Figaro: 1. Finale: „So gehöret denn ihm diese Briefschaft“ gleicht der Stelle des Leporello im 2. Don Juan-Finale: „Wie vom Fieber so werd' ich geschüttelt“. Das sogen. Dresdener „Amen“ findet sich bei Mendelssohn in der Reformationssinfonie und ebenfalls bei Wagner in „Parsifal“ und „Tannhäuser“ (Rompilgerfahrt). Schubert schreibt in seinem „Erlkönig“ als Begleitmotiv:
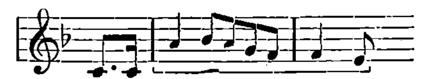


Das Sturmmotiv im Vorspiel zur „Walküre“ lautet:
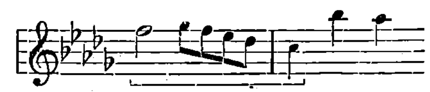


Die Ähnlichkeit zwischen dem Klaviermotive in Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ und dem ersten Thema in Beethovens A dur-Sinfonie, II. Satz dürfte bekannt sein.
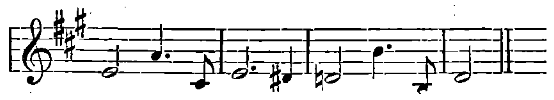
Beethovens F moll-Sonate, II. Satz beginnt:
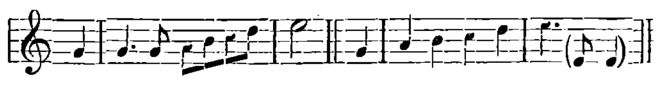


Chopins Trauermarsch bringt als Mittelsatz:



Mit zwei heiteren Beispielen will ich schließen. Vor 30 bis 40 Jahren war ein beliebter Gassenhauer bekannt mit dem Texte: „Du bist verrückt mein Kind“, dessen Melodie notengetreu dem zweiten Thema der Oberonouvertüre entnommen:



Ein anderer Gassenhauer, der vor etwa 20 Jahren im Schwange war, nämlich das Lied „Mein Herz, das ist ein Bienenhaus“ erinnert allzu auffällig an Sahsens Ansprache: „Verachtet mir die Meister nicht“;



Eine Komposition Luthers

Von Prof. **Otto Richter** (Dresden)

Andreas Poach berichtet in seiner Schrift „Vom Christlichen Abschied aus diesem sterblichen Leben des lieben theuren Mannes Matthei Ratzebergers“ (1559), daß Luther im Jahre 1530 auf der Feste Koburg in trüben Stunden die Weise einer alten Antiphon angestimmt habe. Der Text lautet: „Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini“ („Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen“. Psalm 118 V. 17). Mit eigener Hand habe Luther diesen liturgischen Gesang an die Wand seines Gemaches geschrieben „und die Noten darüber“.[1]) Noch Anno 1559 sollte die Inschrift auf der Feste Koburg vorhanden gewesen sein „in der Stuben gegen dem höltzlin hinaus, welches man den Hayn nennet, an der Wand geschrieben auff folgende Weis“ (Folgen die Noten). Ähnliches berichtet der St. Joachimsthaler Pfarrer J. Matthesius in seiner 9. Predigt über Luthers Leben (Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang Bd. 1 S. 176). Dort heißt es: „Denn weil jm die meiste Welt nach leib, leben und seel trachten, ergreift er mit lebendiger Zuversicht den schönen Vers „Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini“ und ist bei sich in krafft des Geists und Gotts wort auffs aller gewißste, die Rechte des Herrn werde zu Augsburg in allenthalben den Sieg wider alle Pforten der Hölle gewißlich erhalten ... Diesen wunderschönen Vers hat Luther mit seiner eigenen Hand ime „an alle Wände fürgeschrieben und neben der Antiphon ‚in pace in id ipsum‘ oftmals gesungen“. Von diesem Koburger Gesange des Reformators nun existieren mehrere alte Tonsätze, auf deren einen der hochverdiente Musikforscher Rochus von Liliencron seinerzeit neu hingewiesen hat. Derselbe befindet sich als Chor in einem mit lateinischen Gesängen ausgestatteten Drama „Lazarus“ (1545) des Joachim Greff, jenes ältesten Schauspieldichters aus Luthers engstem Kreise und eifrigsten Agitators für die geistliche Dramatik (vgl. Scherer, Allgemeine Deutsche Biographie Bd. 9 S. 624). Diesem Werke hat Greff folgende Anweisung beigefügt: „... Und auf den allerletzten Epilogum folgt ‚Non moriar sed vivam‘ D. Martini Lutheri, IV vocum, aus seinem schönen Confitemini. Dasselbig stücklein, weils kurtz und nicht so gar gemein ist, hab ichs allhie an diese Action auch mit drucken lassen ... Folget Non moriar sed vivam D. M. L.“[2]) Liliencron, der diese kleine Komposition in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Jahrg. VI S. 129) abdruckt, bemerkt dazu: „Wenn man Greffs Worte buchstäblich nimmt, so besagen sie eigentlich, daß der vierstimmige Satz Luthers eigene Arbeit sei. Konnte Luther zu drei Stimmen eine vierte setzen, wie wir aus seinem Briefe aus denselben Koburger Tagen[3]) über ein

[1]) Otto Kade („Der neu aufgefundene Luther-Kodex vom Jahre 1530“ S. 143) meint, die Melodie des „Non moriar“ sei von Luther selbst erfunden. Bei dem Spiele von Dohlen und Krähen, die in einem Gehölz nicht weit von der Feste ihr Wesen trieben, sei sie ihm eingefallen.

[2]) Bei Greff in Einzelstimmen gedruckt. Außerdem (in Partitur) in „Selecta Harm. Vitebergae“ (1538) von Georg Rhau.

[3]) Dieser an Dr. Joh. Agricola in Eisleben am 15. Juni 1530 geschriebene Brief lautet: „Ich schicke euch hier einen Gesang ... Da ich nämlich 4 Tage lang weder lesen noch schreiben konnte, fand ich in cloaca ein Papier, auf welchem dieser alte Gesang für 3 Stimmen gesetzt stand. Diesen habe ich gereinigt, corrigiert und verbessert durch Hinzufügung einer 4. Stimme und habe schnell einen Text darunter gesetzt“. Diesen Gesang sollte Agricola seinem Diakonus Römer geben, der sich einbildete, ein scharfsinniger Musikkritiker zu sein, und ihm sagen, er habe ihn von Augsburg empfangen, er sei ein ganz neues Begrüßungslied für Kaiser Karl V. und König Ferdinand, das viel Lob eingeerntet habe. Luther schließt den Brief mit den Worten: „so wolle er diesen großen Musikkritiker ein für allemal sein Richteramt in Sachen der Musik abnehmen“. Könnte er's doch auch, so fügen wir hinzu, bei manchen Kritikern unserer Tage, die seinen musikalischen Ruhm ihm nicht zu gönnen scheinen, ja selbst sein Meisterwerk „Ein' feste Burg“ ihm entreißen möchten!

dort gefundenes altes Lied sehen, mit dem sich Luther einen Scherz machte, so konnte er wohl auch einen vollständigen vierstimmigen Satz schreiben". Dem stünde auch seine oft angeführte Äußerung über eine Komposition Senfls: „So was könnte er (Luther) nicht machen" keineswegs entgegen. Denn nach vernünftiger Interpretation heißt das doch nicht, daß Luther überhaupt nicht kontrapunktieren könne, sondern nur, daß er so schön und kunstfertig wie Meister Senfl nicht zu schreiben vermöge. Indessen glaubte Liliencron aus andern, Luthers Musikkönnen nicht berührenden Gründen, an der Urheberschaft des Reformators zweifeln zu sollen. Der Tonsatz stamme, meint er, vermutlich von dem bayrischen Hofkapellmeister Ludwig Senfl, Luthers Lieblingskomponisten. Diese Frage hat Prof. Dr. Theodor Kroyer in München später nochmals untersucht (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. III Bd. 2) und auf Grund zum Teil neuen Stoffes, der Liliencron damals nicht vorgelegen hat, so gut wie erwiesen, daß der Komponist jenes vierstimmigen „Non moriar" aus Luthers „schönen Confitemini" kein anderer als der Reformator selbst ist. Von Kroyers Feststellungen hat die größere Öffentlichkeit, soweit ich sehe, seinerzeit keine Kenntnis erhalten. Und doch dürften unsere Gemeinden wie auch das evangelische Haus — zumal im Gedenkjahre 1917 — ein begründetes Anrecht darauf haben, „dasselbig stücklein" unseres Glaubenshelden kennen zu lernen. Gibt es doch nicht nur neue Kunde von des großen Reformators tiefwurzelnder Neigung zur Musik, sondern liefert zugleich den Beweis, daß Luther am Ende doch etwas mehr gewesen als ein der Praxis und Theorie der Tonkunst „unkundiger Laie". Die kleine, wohlklingend homophone, im einfachen Kontrapunkt gesetzte Motette ist in einer Sonnabendvesper des Dresdener Kreuzchores vor einiger Zeit erstmalig gesungen und dadurch aus 300jährigem Todesschlafe erweckt worden. Sie wird den Kirchen- und Schulchören sowie unseren „Haus-Kantoreien", praktisch unmittelbar verwendbar, in einigen Tagen durch mich dargeboten werden (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig). Die Luthersche Wandinschrift, deren Melodie nach damaliger Sitte als „fester Gesang" (Cantus firmus) im Tenor sich befindet, wird der Komposition vorangesetzt sein. Sie ruht auf den melodischen Gängen des 8. Psalmtones und dem sich daran schließenden 8. Tone der Cantica.



Webers Kapuzinerpredigt

Die Bohemia druckt die folgende Kapuzinerpredigt wieder ab, die Karl Maria v. Weber von Dresden aus in der Bohemia veröffentlicht hat. Er hatte schon vorher als Kapellmeister in Prag vieles in der Bohemia veröffentlicht, namentlich um das Publikum auf seine Aufführungen vorzubereiten.

Heysa, Juchheysa! Dudeldumdei!
Das geht ja toll her, bin nicht dabei.
Ist das eine Art Komponisten?
Seyd Ihr Türken, seyd Ihr noch Melodisten?
Treibt man so mit der Tonkunst Spott,
Als hätte der alte Musengott
Das Chiragra, könnte nicht dreinschlagen?
Ist jetzt die Zeit der Orchester-Plagen,
Mit Pickelflöten und Trommelschlagen?
Ihr steht nicht hier und legt die Hände in Schoß.
Die Kriegsfurie ist in den Tönen los.
Das Bollwerk des reinen Sangs ist gefallen,
Italien ist in des Feindes Krallen.
Weil der Komponist liest im Bequemen,
Höhnt die Natur, läßt sich wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Knall als den Schall,
Pflegt lieber die Narrheit als die Wahrheit,
Hetzt die Hörer lieber toll im Gehirn,
Hat das Honorar lieber, als honorirn.
Die Kunstfreunde trauern in Sack und Asche,
Der Directeur füllt sich nur die Tasche,
Der Kontrapunkt ist worden zu einem Kunterbunt,
Die Lernenden sind ausgelassen Lärmende,
Die Melodien sind verwandelt in Maladien,
Und allen gesegneten klass'schen Genuß
Verkehrt man uns in Knall-Fidibus.
Woher kommt das? Das will ich Euch verkünden:
Das schreibt sich her von vielen Applaudir-Sünden,
Von dem Geschrei und Bravo geben,
Dem jetzt die Publikümer leben.
Wenn freche Passage macht den Magnetstein,
Der den Applaus zieht in die Oper nein.
Auf den Laufer gut oder übel
Folgt das Gepatsch, wie die Thrän auf den Zwiebel.
Hinter dem Esel kömmt gleich der Schwanz,
Das ist 'ne alte Kunstobservanz,
Es ist ein Gebot: Du sollst den alten
Und reinen Satz nicht unnütz halten,
Und wo hört man ihn mehr blasphemieren,
Als jetzt in den allerneuesten Tonquartieren?
Wenn man für jede Oktav und Quint,
Die man in Euren Partituren find't,
Die Glocken müßt läuten im Land umher,
Es wär' bald kein Glöckner zu finden mehr.
Und wenn Euch für jeden falschen Akzent,
Der aus Eurer ungewaschnen Feder rennt,
Ein Härlein ausging aus Eurem Schopf,
Über Nacht war' er geschoren glatt
Und wär' er so dick, wie Absalons Zopf.
Der Gluck schrieb doch auch wohl noch mit Effekt,
Der Mozart hat auch, glaub' ich, Neues geheckt.
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie so unwissende Kerle gewesen?
Braucht man der Tinte doch, ich sollt' meinen,
Nicht größern Aufwand zu reinen Sätzen,
Als zu unreinen Gemeinplätzen.
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot ist: Du sollst nicht stehlen.
Ja, das befolgt Ihr nach dem Wort,
Denn Ihr tragt alles offen fort.
Vor Euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor Euren Praktiken und bösen Kniffen
Ist die Not nicht sicher in der Zeil,
Findt die Melodie und der Baß kein Heil,
Ihr schießt mit deutschem und fränkischem Pfeil,
Was sagt der Prediger? Contenti estote!
Begnügt Euch mit Eurem Klappenbrote.
Aber wie soll man den Schreiber fassen,
Kommt doch das Ärgernis von den Massen.
Wie das Publikum, so das Haupt,
Weiß doch niemand, an was das glaubt.



Die Erhaltung wertvoller Kirchenglocken

Während in Norddeutschland die Befreiung der Kirchenglocken von der Ablieferung davon abhängt, ob die Erhaltung einer Glocke wünschenswert oder geboten erscheint, hat man für Bayern eine bestimmte Gruppe von Glocken von Anfang an vorläufig zurückgestellt, die Glocken, die aus der Zeit vor dem Jahre 1770 stammen. Dadurch scheiden Tausende von Glocken vorläufig aus. Unter diesen Glocken befinden sich wiederum viele, denen ein besonderer wissenschaftlicher, kunstgeschichtlicher oder kunstgewerblicher Wert zukommt. Zu diesen Glocken, die der Beschlagnahme nicht verfallen, gehören wohl alle Glocken aus der Zeit bis zum Jahre 1600. Über den

Umfang der Beschlagnahmebefreiungen wird den „Münchener Neuesten Nachrichten" von zuständiger Stelle mitgeteilt, daß von den 25000 bis 30000 Kirchenglocken, die Bayern schätzungsweise besitzt, sicherlich einige 1000 einen besonderen Kulturwert besitzen. So sind z. B. von den zehn Glocken der Münchner Frauenkirche neun wegen ihres Wertes befreit; nur eine Glocke dürfte unter die Beschlagnahme fallen, und zwar die sogen. Mittagsglocke, die im Jahre 1847 von Wolfgang Hubinger umgegossen wurde, da die alte Aveglocke in diesem Jahre zersprang. Von den sieben Glocken der Münchner Peterskirche besitzen nach dem Sachverständigenurteil fünf einen besonderen Wert. Das Generalkonservatorium für Kunstdenkmale und Altertümer, das als sachverständige Behörde bestellt wurde, hat bisher für etwa die Hälfte der Münchner Kirchen, deren Zahl rund 60 beträgt, die Gutachten den Kirchenvorständen zugeschickt.

Ein besonderer Wert kommt nicht nur alten Glocken, sondern auch vielen neuen zu. Dies ist besonders für München von großer Bedeutung, da München der Ausgangspunkt für die Belebung künstlerischen Kirchenbaues ist. Eine der hervorragendsten Neubauten ist die neue Stadtpfarrkirche St. Anna; die Glocken der Kirche, ein Werk des Münchner Meisters Ulrich Kortler, sind von Gabriel v. Seidl entworfen. Das Geläute der Maximilianskirche ist von Rupert und Rudolf Oberascher in München gegossen, Bilder und Verzierungen sind unter der Oberleitung des Architekten der Kirche, Professor Freiherrn v. Schmidt, vom Bildhauer Aloys Müller entworfen. Der Entwurf der Glocken von St. Paul stammt von Hauberrisser. Die Bilder und Verzierungen der Glocken von St. Benno sind nach Zeichnungen des Erbauers der Kirche, Professor Leonhard Romeis, und nach Modellen der Bildhauer Professor Balthasar Schmitt und M. H. Wadere künstlerisch ausgeführt.

Alle diese Glocken, Zeugnisse des künstlerisch hochstehenden Münchner Glockengusses im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sind nach dem Sachverständigenurteil zu den Glocken von besonderem Wert zu zählen; desgleichen auch die Glocken von St. Ludwig, die sämtlich nach Namen von Mitgliedern der königlichen Familie getauft sind. Die Reliefbildnisse der Namenspatrone sind von Gärtner gezeichnet und vom Bildhauer Johann Schönlaub modelliert. Gegossen sind die Glocken von Johann Früholtz 1839 in München.

Wenn auch bei der Erhaltung neuzeitlicher Glocken aus dem früher angeführten Grunde München in erster Linie in Betracht kommt, so sollen natürlich auch die Glocken der hervorragenden Kirchen im Lande, so z. B. in Würzburg, Speyer, Nürnberg usw., auf ihren Kulturwert geprüft werden. Die Glocken der Heiligen-Kreuzkirche in Donauwörth, von der Glockengießerei Wolfart in Lauingen nach den Entwürfen und Modellen des Professors Balthasar Schmitt gegossen, sind in eigenem, modernem Stil gehalten und dürften auch besonderen Wert beanspruchen. Das Generalkonservatorium für Kunstdenkmale und Altertümer wendet sich an Glockengießer und Künstler mit dem Ersuchen um Angabe wertvoller Glocken und macht Kirchenvorstände und Kirchenverwaltungen aufmerksam, in den Meldungen der Glocken, für die sie vom Generalkonservatorium zwar kein Gutachten zugeschickt erhielten, denen aber nach ihrer Meinung ein besonderer Wert beizumessen ist, dies anzuführen, um die Denkmale alter und neuer Glockengießerkunst der Nachwelt erhalten zu können.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang Mai

Kehraus! Doch immerhin noch mit einigen bemerkenswerten Konzerten. So gab die feldgraue Kapelle Arnold Ebels ihr sechstes und letztes Sinfoniekonzert. Halbpart Schubert und Weber. Arthur und Therese Schnabel wirkten mit. Sie vermochte das Publikum über ihre nunmehr wohl vollendete Stimmlosigkeit durch eine ebenso vollendete Vortragskunst hinwegzutäuschen, und er glänzte im Weberschen Konzertstücke mit einer wahren pianistischen Prachtleistung. Aber sein neulicher Vortrag des Beethovenschen G dur-Konzertes bei den Philharmonikern war doch noch exemplarischer. Dieser Künstler gehört jetzt zu den allerersten Pianisten. Dann trat der Scheinpflugsche Chor zum ersten Male mit einer Oratorienleistung hervor. Sie betraf Mendelssohns Elias und überzeugte von der Existenzberechtigung der neuen Vereinigung. Leider hatte sich der Dirigent die Leitung von einem Herrn Knopf abkaufen lassen, der sich hier auch einmal produzieren wollte, ohne aber die Kosten eines eigenen Orchesterkonzertes riskieren zu müssen. Dergleichen Geschäfte kennzeichnen den Geist der Zeit in der Kunst. Nun, auch Herr Knopf brachte die Aufführung bis auf einige kleine Unfälle gut durch. Als Solosänger wären Dora v. Götz und Cornelius v. Bronsgeest von der Königl. Oper sowie Lilli Rummelspacher zu rühmen; dem Tenoristen Leo Gollanin fehlte aber zu sehr der letzte Stimmenschliff, um wirklich künstlerische Eindrücke zu hinterlassen. Das große Werk erwies sich insofern als polizeiwidrig, als seine Aufführung trotz des Halbachtuhranfanges die ominöse zehnte Stunde weit überschritt. Glücklicherweise gebot niemand „Polizeistunde". Diese beiden Konzerte wurden nun durch den Mozartabend überboten, den Maria Ivogün mit Bruno Walter und dem Philharmonischen Orchester gab. Begonnen wurde es leider mit des Unsterblichen B dur-Divertimento (Köchel 287), denn deren sechs Sätze hatten uns schon einmal recht ermüdet. Hier wäre die im verflossenen Winter noch nicht gespielte dreisätzige D dur-Sinfonie willkommener gewesen. Die überaus feine und auch stilvolle Ausführung vermochte dafür nicht zu entschädigen. Dann triumphierte die Gesangskunst der unvergleichlichen Künstlerin mit der seltenen Arie „Jo non chiedo" (Köchel 316), wo sich die Stimme im großen, einleitenden Rezitative auch zu einer dramatischen Größe entfaltete, die ich früher nicht in dem Maße daran bemerkt hatte. Wie schön und gleichmäßig dieses herrliche Organ durchgebildet ist, hörte man auch an den tiefen Tönen der bekannten Nummer „Endlich naht sich die Stunde" aus Figaros Hochzeit. Überall ward die herrliche Zeit der alten großen Gesangskunst lebendig, deren klassische Züge sich selbst in der äußeren Haltung dieser wunderbaren Künstlerin zeigten. Ebenso in der Arie „Ruhe sanft, mein holdes Leben" aus der „deutschen Oper" Zaide. Für diese Gabe sei der Sängerin ebenfalls besonders gedankt, denn ehrlich gefragt: wer kennt von Zaide mehr als den Namen? Nun folgten leider wieder sieben (!) Sätze der Ballettmusik „Les petits riens", statt deren die Ouvertüre zur Zauberflöte kürzer und insofern besser gewesen wäre, als die große Wundersängerin mit einer Arie aus dieser Oper schloß.

Weit weniger erhob Einen nun das vorhergehende Konzert, das Hofkapellmeister Rabe aus Weimar mit dem Philharmonischen Orchester gab. Sein musikalischer Teil lag zu Anfang und wurde durch Willy Möllendorffs C dur-Sinfonie gebildet, ein fünfsätziges Werk von Wohlklang, guter Form und ungequälter Empfindung. Der andere stellte aber die Hypermoderne in ihrer ganzen Verderbtheit zur Schau. Es waren fünf Stücke, die im äußersten Fahrwasser Rich. Straußens segelten und Karl Bleyle zum Autor hatten: eine „Legende", eine Ouvertüre zu Goethes „Reinecke Fuchs", ein „Gnomentanz", eine Tondichtung nach Schillers „Taucher" und ein „Flagellantenzug".

Abgesehen vom übrigen, was Einen abschreckte, war die Legende zu lang; zweimal glaubte man sicher am Abschlusse zu sein, aber jedesmal hub das häßliche Spiel von neuem an. Die „Ouvertüre" trug ihren Namen völlig mit Unrecht, denn sie erschien als eine Art von Nachfolge von Straußens „Eulenspiegel", an den sie auch durch zahlreiche triviale Stellen im Gassenhauerstile gemahnte. Warum nun auch gerade nach Goethe, der doch selber nur eine Bearbeitung der Fabeln vom Fuchs Reinecke geliefert hat? Im „Taucher", wo man kaum die Beziehungen dieser sogenannten Musik zu Schillers Gedicht feststellen konnte, wirkte Möllendorffs Vierteltonharmonium mit und rief den Eindruck eines verstimmten Instrumentes hervor. Aber verstimmt klang in diesen Bleyleschen Tonkonglomeraten schließlich noch vieles andere. Im Programme des „Flagellantenzuges" zeigte eine Überschrift „Übergang des Volkes zu den Büßerschaaren" so recht, wie wenig solchen Auchgenies um das wahre Wesen der Musik und seine Grenzen zu tun ist. Von diesen kakophonischen Lärmstücken nun hatte der „Taucher" hier seine Uraufführung. Die der andern waren urbi et orbi ebenfalls auf dem Programme verkündet: „Legende" 1914 durch B. Walter, „Reinecke Fuchs" 1912 durch Panzner, „Gnomentanz" 1910 durch Ferd. Löwe und „Flagellantenzug" 1908 durch Mottl — alle in der heiligen Bierstadt München, die so scheinheilig drei Kreuze vor unserer Berliner Kritik schlug. Vielleicht schlägt sie sie jetzt abermals, wenn sie hört, daß jene sich durch jene erhabene Reklame nicht im geringsten imponieren ließ. Ist doch auch der Dresdener Komponist Büttner hier ganz anders beurteilt worden, als ein großer Reklameaufwand im Sinne hatte. Herrn Generalmusikdirektor Rabe aber, der sein Bestes an dem fürchterlichen Abend einsetzte, sei offen gesagt, daß die Hörer, welche gerade von ihm etwas von Liszt und dergl. erhofft hatten, sich mit enttäuschter Miene den Mund wischten. Glücklich, daß der herrliche Mozartabend Maria Ivogüns diesen modernen Hexensabbath rasch in der Erinnerung verwischte! Bezüglich der drei Brahmsabende der Brahmsgesellschaft nun will ich nur melden, daß da unser Blatt mit keiner Referentenkarte beehrt wurde und sich auch keine kaufen ließ, weil eben der Saal, gerade wie zu Maria Ivogüns Mozartabend, ausverkauft war, und zwar schon lange Zeit vorweg. Ich persönlich bin nicht böse darüber, weil nur Werke aufgeführt wurden, die wir den Winter über mehr als oft anzuhören hatten. Sachlich erinnere ich aber daran, daß es gerade unser Blatt war, das Brahms in die Musikwelt einführte, als Robert Schumann darin 1859 seinen letzten und berühmtesten Aufsatz „Neue Bahnen" veröffentlichte. Das war der Brahmsgesellschaft oder ihrem konzertgeschäftlichen Vertreter im Drange des Arrangements wohl nicht eingefallen. Im übrigen ist es schwer, in Berlin solch einem Konzertzyklus den „musikfestlichen" Charakter zu geben; dergleichen geht dort in der Fülle der Gesichte unter wie vieles andere.

Sonst gedenke ich nur noch zweier Konzerte. Zunächst des Liederabends des Königl. Hofopernsängers Emil Enderlein aus Dresden, mit dem dieser stimmbegabte Sänger einen großen Erfolg hatte. Auch das Programm war interessant. Unter seinen neueren Sachen befand sich ein Lied von Bertrand Roth, dem außerhalb Dresdens nur noch wenig gekannten alten Hauptschüler von Franz Liszt. Dann des „Kammerabends" — gemeint ist ein Kammer*musik*abend — von Adelheide Pickert und Alice Ehlert. Hier gaben sich die alten Herren Händel, Bach, Bassani, Paesiello und J. A. P. Schulz ein Stelldichein. Zwei Flöten, geblasen von Hendrick de Vries und Hilda Thaler, und ein alter Cembaloklimperkasten dienten als instrumentale Grundlage. Dieser war als Begleitungersatz für das Orchester in den Oratorienarien insofern ein Unding, als da selbst der moderne, klangvolle und schattierungsfähige Flügel nur ein Notbehelf bleibt. Den ganzen Abend nun aber so seelenlos mechanisch, selbst in Solostücken noch, dieses elende Messingstiftgepinke anzuhören, lehne ich für meinen Teil ab. Bleibt also nur zu berichten, daß das zahlreiche Publikum und auch ein Teil der weniger zahlreichen Kritik selbiges im Gegenteile „furchtbar nett", ja unsäglich schön fand. Und, sonderbar genug, gerade solche Leute, die sonst das allermodernste Orchesterkolorit am liebsten noch intensiver gefärbt haben möchten. Fürwahr, eine „harmonische" Welt, in der wir leben!

In meinem vorigen Berichte ist im Notenbeispiele anstatt des Baritonschlüssels auf der dritten der Baßschlüssel auf der vierten Linie gesetzt und damit die Sache unverständlich gemacht. — Der Komponist gegen Schluß hin heißt Albeniz, nicht Alberiz, und dürfte Klavierspielern wohl bekannt sein.

Aus Budapest

Von **K. v. Isoz**

Anfang April

Ein Urlaub aus dem Felde bietet mir die Gelegenheit, vom Kunstleben meiner Vaterstadt während den schweren Zeiten, teils aus eigener Erfahrung, teils aus Mitteilungen befreundeter Künstler, ein wenn auch nur lückenhaftes Bild zu skizzieren.

Die Vorstellungen der Königl. Ung. Oper bilden das Zentrum des Musiklebens. Eine Änderung bei diesem Institute ist sowohl im Orchester wie im Chor zu verzeichnen, da mehrere ausgezeichnete Kräfte gefallen sind. Auch der Zuschauerraum hat sein Antlitz geändert, da eine infolge kriegsgeschäftlicher Verhältnisse emporgekommene Schicht numerisch überwiegend wurde. (Dasselbe gilt im allgemeinen auch für Konzertsäle usw.)

Aus dem Repertoire der Oper sind besonders hervorzuheben: die Neuaufführung von Franz Erkels: Névtelenhősök (= Anonyme Helden. Handlung im ungarischen Freiheitskampfe 1848) mit Umarbeitung der Szenerie und des Textes. Die schwierige und verantwortungsvolle Adoptierung der Musik besorgte Kapellmeister Rékai mit glücklicher Hand und absoluter Ehrung der Erkelschen Komposition. Die volkstümlich gehaltene, melodienreiche, besonders im künstlerischen Ausbau ungarischer Volksmusik wertvolle Oper erlebte eine sorgfältig ausgearbeitete Aufführung unter Kerners Leitung. So des Textbuches wie hauptsächlich des jetzigen Publikums Schwäche ist es zu verdanken, daß diese wertvolle Oper nach etlichen Aufführungen vom Spielplan genommen wurde. Ähnlich erging es unserem Landsmann Franz Schmidt, dessen wertvolles Werk: Notre Dame, dank einer eigentümlich unlieben Behandlung seitens der Kritik ebenfalls nach 5—6 Aufführungen vom Spielplan verschwand. Das Textbuch war der eigentliche Stein des Anstoßes und wurde recht heruntergerissen. In dieser Arbeit vertieft, wurden die Schönheiten der Partitur überhört. Ja man bemängelte selbst Schmidts ungarischen Akzent! Ob Esmeralda ein spanisches Zigeunermädchen sei oder nicht, ob sich die Handlung in Paris oder anderswo abspielt, ist ja beim Genuß einer schönen und guten Musik eine Frage zweiten Ranges. (Eigentümlich ist es, daß man sich z. B. daran nicht aufgehalten hat, daß Puccini in seinem Wild-West [Tochter des Westens] so recht neuitalienisch drauflos konferieren läßt. Ähnliche Beispiele, es müssen nur die populärsten betrachtet werden, findet man ja massenhaft.) Wir finden, daß in der Musik eben die Musik das Wichtige ist, und wenn diese mit ungarischem Elemente saturiert erscheint, ist sie uns doppelt lieb. Notre Dame ist eine schöne und wertvolle Oper, ein gediegenes Werk von großem Können. Die Aufführung war eine mit großer Liebe und voller Hingebung ausgearbeitete unter Stefan Kerners Leitung. Wir wollen hoffen, daß Schmidt (dessen Sinfonie in den Philharmonischen Konzerten aufrichtigen großen Beifall gefunden) uns noch mit ähnlichen wertvollen Gaben ergötzen wird.

Unlängst fand statt die Uraufführung von Stefan v. Gajárys einaktiger Komischer Oper: Ae makranczos herczeg (Der widerspenstige Prinz), Text nach einem fremden Motiv von Jenő Mohácsi. Das Textbuch lehnt sich an eine Neihardtsche Bluette. Der junge Prinz hat eine junge, schöne Prinzessin heiraten müssen. Der Zwang macht ihn widerspenstig, weshalb der gestrenge Herr Papa den jungen Ehemann in ein

wenig freundliches Zimmer einsperren und ihm eine recht einfache Kost verabreichen läßt. Es ist, wie es eben bei Jungverheirateten sein soll, eben Frühling. Diener erscheinen, bringen zwei Kandelaber mit viel Kerzen, was ein großes Licht verbreitet; teilen das Zimmer mit einer spanischen Wand und richten die eine Hälfte mit gutgedecktem Tische recht freundlich ein; selbstredend kann ein schönes Bett auch nicht fehlen. Die Prinzessin heuchelt Gleichmut und läßt sich das Essen schmecken, der Prinz — es ist Frühling — ist sich seiner eigentümlichen Lage wie der Zukunft bewußt. Um aber ein paar schöne Gesangsnummern singen zu können, sind sie beide widerspenstig. Doch löscht die Prinzessin ganz unbemerkt eine Kerze des Kandelabers, ähnlich der Prinz, und bei einer schönen Musik werden die Kerzen im Takt ausgelöscht. Finsternis tritt ein, und der Vorhang fällt taktvoll. Die anmutig graziöse, melodienreiche und stimmungsvolle Musik fand großen Beifall. Kapellmeister A'brányi gebührt für die Einstudierung und Aufführung volle Anerkennung. Die Hauptrollen bekleideten ausgezeichnet Frau Hajdú und Herr Dr. Székelyhidy.

Übrigens geht es in der Oper an Gastrollen, Reprisen, Direktorkrisen so wie in der vergangenen Friedenszeit.

Das Konzertleben ist besonders rege. Wir könnten selbst von einer Konzertüberschwemmung reden. Da es an Platz und Möglichkeit fehlt, auf diese einzugehen, sei darauf hingewiesen, daß sich an die Philharmonischen Konzerte eine stattliche Reihe der besten Namen an vokalen und an instrumentalen Solisten und Solistinnen wie auch Künstlervereinigungen anschließen.

Aus Stockholm

Von Paul Peters

Anfang Mai

Am 21. April fand in der hiesigen Königl. Oper die Erstaufführung des „Parsifal" statt. Erst jetzt, vier Jahre nach dem Freiwerden des Werkes, ist es also der größeren schwedischen Allgemeinheit vergönnt, mit Wagners „Bühnenweihfestspiel" eingehende Bekanntschaft zu machen. „Feierliches Festspiel" nennt es die Textübersetzerin, Frau Sigrid Elmblad, die feinsinnige Gattin unseres verstorbenen großen Wagner-Sängers, „Musikdramatisches Mysterium" schreibt das offizielle Theaterprogramm.

Es kann hier gleich gesagt werden, daß diese Erstaufführung hier in den weitesten Kreisen allgemeine Bewunderung erregt hat. Auch zeigt das Publikum größtes Interesse, denn alle neun Tage ununterbrochen hintereinander stattgefundene Aufführungen gingen trotz meist hoher Sonderpreise, die sogar den Bayreuther Eintrittspreisen nichts nachgaben, bei ausverkauften Häusern vor sich.

Hat auch jeder der Mitwirkenden zum Gelingen des Werkes beigetragen, so gebührt doch das erste Wort dem Hofkapellmeister Armas Järnefelt, der mit großer Hingabe monatelang die Einstudierung leitete und mit beispielloser Energie von Anfang bis zu Ende alle Einzelheiten der Partitur aufs schönste zum Ausdruck brachte. Neben ihn nennen wir gleich den Regisseur Harald André, dem der Ruhm der trefflichen Inszenierung zukommt, die nach langen und mühevollen Vorarbeiten glänzend ausfiel.

Durch die Mitwirkung ausschließlich einheimischer Gesangskräfte gewann man den großen Vorteil der sprachlichen Einheit, die bei vielen früheren Erstaufführungen Wagnerscher Musikdramen hier verloren ging, so bei Rheingold den 26. 10. 1901, Siegfried den 11. 12. 1905, Götterdämmerung den 28. 2. 1907, da damals die Vertreter der Hauptrollen deutsche Kräfte waren. Im Tristan am 11. 2. 1909 wirkten dagegen auch nur Schweden mit. Die Rollen waren meist doppelt besetzt wie folgt:

Amfortas: Carl Richter (alternierend Conny Molin),
Gurnemanz: Ernst Svedelius (alternierend Åke Wallgren),
Parsifal: David Stockmann (alternierend Barthold Schweback),
Klingsor: Emile Stiebel (alternierend Josef Herou),
Kundry: Liva Järnefelt (alternierend Freiherrin Lykseth-Skogman),
Titurell: Gustav Sjöberg.

Die einzelnen Darsteller leisteten in beiden Besetzungen Vorzügliches, ebenso die Träger der Nebenrollen, der beiden Gralsritter, der vier Knappen und der sechs Zaubermädchen. Wir können als höchstes Lob mit Recht hier anführen, was Wagner über die Erstaufführung 1882 in Bayreuth schrieb: „Ein jeder verstand das Ganze und den Zweck der erstrebten Wirkung des Ganzen. Keiner glaubte sich zu viel zugemutet, niemand zu wenig sich geboten. Jedem war das Gelingen wichtiger als der Beifall, den in der gewohnten mißbräuchlichen Weise vom Publikum entgegenzunehmen als störend erachtet wurde". — Das sichtlich ergriffene Publikum unterließ auch hier jede laute Beifallsäußerung.

Müssen wir der leider undeutlichen Textaussprache einiger Sänger Erwähnung tun, so können wir den herrlichen Chören nur höchstes Lob zollen, die samt und sonders feierlich und in vollem Wohllaut erklangen. Unsere Oper hat, nebenbei bemerkt, sich stets durch ihren vorzüglich geleiteten, verständnisvollen Chor ausgezeichnet. Das Orchester erfüllte seine anstrengende Aufgabe glänzend. Der Dekorationsmaler Thorolf Jansson hatte völlig selbständige Dekorationen von größter Schönheit geschaffen. Leider machte im Blumengarten neben der üppig von oben herabhängenden Dekoration Tausender (man behauptet 50000) von künstlichen Blumen — der graue, mit Rücksicht auf die Füße der Zaubermädchen völlig kahle Fußboden den Eindruck unberechtigter und dürftiger Leere.

Aus technischen Rücksichten mußte man leider auf den üblichen von beiden Seiten her sich schließenden Vorhang verzichten, denn ein Riesenschleier, der die ganze Bühnenöffnung deckte, um die Bäume illusorisch dem Publikum weiter zu entrücken, und der auch die Benutzung der Proszeniumlampen verbot, gestattete nur die Anwendung des alten profanen Rollvorhanges. Unser Wagner liebender König Gustav besuchte mit den meisten Mitgliedern der Königl. Familie die Erstaufführung, ebenso die vierte Vorstellung am 24. 4. in Gesellschaft des auf Besuch hier weilenden Königs Christian von Dänemark.

Rundschau

Oper

Wien Dem letzten großen Novitätenschub R. Simons' in der Volksoper — wenn ich mich so ausdrücken darf — glaubte Direktor Gregor in der Hofoper endlich ein „Paroli bieten zu müssen", indem er am 28. April daselbst zwei für Wien neue Einakter brachte: „Eine florentinische Tragödie", Dichtung von Osk. Wilde, Musik von A. v. Zemlinszky und „Klein Idas Blumen", Ballet nach Andersens Märchen, Musik von P. A. v. Klenau. Nachdem beide Novitäten den Lesern durch die Besprechungen der Uraufführungen in Stuttgart (15. Februar 1917 bezüglich 10. Februar 1916) bekannt genug und sich die in denselben geäußerten kritischen Bemerkungen mit den von mir gewonnenen Eindrücken vollkommen decken, erübrigt nur den hiesigen Erfolg der zwei so grundverschiedenen Werke festzustellen. Nun er scheint dem Stuttgarter ziemlich entsprechend gewesen zu sein: „Eine florentinische Tragödie" wurde trotz der redlichen Bemühungen der Hauptdarsteller — Herr Wiedemann (Simons), Frau Gutheil-Schoder (Bianka), Herr Miller (Prinz) — und dem

trefflichen Spiel des von Kapellmeister Reichwein geleiteten Orchesters achtungsvoll abgelehnt: darüber kann der dem Komponisten zuletzt gespendete spärliche Sonderbeifall nicht hinwegtäuschen. Man stieß sich offenbar an dem abscheulichen, beispiellos perversen Schluß des Stückes, den allerdings nicht Zemlinszky, sondern der — mindestens hier — schauderhaft überspannte Wilde verbrochen. Aber wie konnte Zemlinszky einen solchen Stoff wählen?! Um so besser gefiel das in Idee, Szenerien und Musik gleich anheimelnde Märchenballett, das ganz ausgezeichnet gegeben, bei uns kleinen und großen Kindern auf längere Zeit eine vergnügte Stunde bereiten dürfte.

Prof. Dr. Th. Helm

Noten am Rande

Carl Reinecke im Kriege 1870/71. Als dänischer Staatsangehöriger 1824 in Altona geboren, wurde Carl Reinecke 1846 zum Hofpianisten des Königs Christian VIII. von Dänemark ernannt, welche Stelle er verließ, als sich 1848 die Herzogtümer Schleswig und Holstein erhoben. Seine deutsche Gesinnung bekundete er besonders deutlich in der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71. In den Jahren erschienen seine vielgespielte Friedensfeier-Ouvertüre (Op. 105), der eindrucksvolle „Deutsche Triumph-Marsch" (Op. 110), die Lieder „Germania, mein Vaterland" (Dichtung von Marbach) und „Schild der deutschen Ehre" (Dichtung von Rudolf v. Gottschall). Reineckes deutsch-nationale Gesinnung kommt ferner noch in folgenden Werken zum Ausdruck: „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein" (Dichtung von N. Becker), Männerchor, komponiert im Jahre 1840, „Des Reiches Zollernkrone" (Dichtung von Müller von der Werra), Männerchor (1879), „Kaiser-Wilhelm-Lied" (Op. 201, komponiert 1888), „Trauermarsch auf den Tod Kaiser Wilhelms I." (komp. 1888). Endlich wäre noch sein reizendes „Zeppelinlied der Kinder" (gedichtet von Max Möller) zu erwähnen welches in der „Woche" (11. Jahrg. Nr. 34 vom 21. August 1909 erschien.

Aufruf zur Schaffung eines neuen deutschen Volksgesanges. „Die Unterzeichneten möchten zu dem Versuche anregen, eine neue Nationalhymne, ein deutsches Kaiserlied, zu schaffen. Nach der Ansicht weiter Kreise weckt ‚Heil Dir im Siegerkranz' nicht mehr einen vollebendigen Widerklang; zu Ehren des englischen Königs Georg II. wurde die Melodie — God save the king — komponiert, dem dänischen König Christian VII. galt der Text. Schon seit Jahren ist eine beständige Verwechslung der deutschen und der englischen Volkshymne im Auslande durch unsere Seeleute, Beamten, Kaufleute peinlich empfunden worden. Was früher bedauerlich erschien, wäre jetzt unleidlich.

In den zwei Jahren des Weltkrieges ist Ungeheures geschehen. Jetzt, da die ungebeugte Kraft unseres Volkes zum letzten entscheidenden Gange rüstet, soll uns Erhebung und Stärkung aus deutschem Dichterwort und deutscher Liedweise werden.

An den, der den Geist, der uns alle entflammt, in Worte zu fassen den Beruf fühlt, richten wir die Bitte, auf ein neues deutsches Vaterlandslied zu sinnen. Es soll volksmäßig und sangbar sein und nicht mehr als drei Strophen umfassen. Einsendungen sind bis 30. Juni 1917 an die Schriftführer: Marie v. Bunsen, Corneliustraße 4a, Berlin W 10, und den Geheimen Regierungsrat Universitätsprofessor Dr. Max Friedländer, Kurfürstendamm 242, Berlin W 50, zu richten: möglichst in Maschinenschrift, unter Bezeichnung durch ein Kennwort und Beifügung eines mit diesem Kennwort versehenen geschlossenen Umschlages, der Namen und Wohnung enthält. Ein aus Sachverständigen gebildeter Ausschuß wird fünf bis zehn der besten Dichtungen auswählen als Grundlage für einen Wettbewerb unter den Musikern. Bischof Martin v. Faulhaber-Speyer, Adolf v. Harnack (Berlin), Engelbert Humperdinck (Wannsee), Hans Thoma (Karlsruhe), Ulrich v. Wilamowitz (Möllendorff-Charlottenburg), Wilhelm Wundt (Leipzig)."

Das Leipziger Forschungsinstitut für Musikwissenschaft. Unter den Königlich Sächsischen Forschungsinstituten bei der Universität Leipzig, die auf Anregung Prof. Lamprechts durch reiche Zuwendungen unterstützt, 1914 als König-Friedrich-August-Stiftung mit ansehnlichen staatlichen Zuschüssen ins Leben getreten sind, ist das an letzter Stelle (als 12.) genannte ein Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, angegliedert dem Collegium musicum (Musikhistorischen Seminar) unter Leitung von Prof. Dr. Hugo Riemann. Wie Riemann berichtet, hatte Lamprecht für die Musikwissenschaft im Auge, das Wesen des musikalischen Hörens in ähnlicher Weise nach den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung planmäßig zu ergründen, wie er selbst für das Sehen solche Zwischenstellen planmäßig festzustellen mit Glück unternommen hatte. Die sich ergebenden Gesichtspunkte sollten die Musikgeschichte mit ihren einander ablösenden Stilperioden als Ergebnis einer folgerichtig fortschreitenden Entwicklung des Hörvermögens verständlich machen. Daneben sollte die Untersuchung der Musik fremder Nationen, auch derjenigen der auf niederen Stufen stehengebliebenen Naturvölker, Aufgabe des Forschungsinstitutes für Musikwissenschaft sein. Das von Riemann kürzlich herausgegebene erste Werk des Forschungsinstitutes für Musikwissenschaft: „Folkloristische Tonalitätsstudien I, Pentatonik und tretrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslied und im Gregorianischen Gesang" ist ein erster Versuch, den Absichten Lamprechts gerecht zu werden und den verschiedenen Stadien der Entwicklung des musikalischen Hörens nachzugehen.

Kreuz und Quer

Bad Homburg. Am 30. und 31. Juli d. J. finden in Bad Homburg zwei Kammerkonzerte für zeitgenössische Tonkunst statt. Es wirken mit: Kammersänger Paul Bender (München), W. Courvoisier (München), Gewandhausquartett Leipzig, Mientje Lauprecht van Lammen (Frankfurt a. M.), Prof. Hans Pfitzner (Straßburg), Dr. Bodo Wolf (Frankfurt a. M.) und Prof. Hermann Zilcher (München). Zur Aufführung gelangen Werke von Walter Courvoisier, Friedr. Klose, Hans Pfitzner, Bodo Wolf und Hermann Zilcher.

Bukarest. Die Darmstädter Hofoper eröffnete in Bukarest ihr auf zehn Tage berechnetes Gastspiel mit einem Beethoven-Konzert. Am folgenden Tage ging in Anwesenheit des Generalgouverneurs „Lohengrin" in Szene.

Christiania. Das Konzert, das Nikisch mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in Christiania geben wollte, ist vom Polizeipräsidenten verboten worden.

Darmstadt. Der Arnold Mendelssohn-Abend, den der Richard Wagner-Verein veranstaltet hatte, brachte dem Darmstädter Komponisten einen vollen und großen Erfolg. Enthielt das 14 Nummern umfassende Liederprogramm des Abends auch nur zwei Neuheiten, so freute man sich doch bei jedem einzelnen Stücke herzlich, die Bekanntschaft mit so liebenswürdigen, geistig tiefgehenden, durch und durch poetisch empfundenen und von glücklicher melodischer Erfindung getragenen Tondichtungen zu erneuern, zumal wenn der geistige und musikalische Gehalt so restlos ausgeschöpft wird, wie dies durch Frau Paula Werner-Jensen geschah. Vier Nummern mußten da capo gesungen werden: Gottlieb v. Kochs, des heimgegangenen Darmstädter Poeten, entzückendes Naturgedicht „Wind und Bach" mit seiner farbenfroh glitzernden Tonmalerei, der erschütternd schöne „Hellwägrüter" (Höllwegreiter), das dramatisch packende, zu einem Programm der Gegenwart gewordene „Bur, hol stur!" von Hermann Wette und der melodiegesättigte, durch die Keckheit seiner Rhythmik immer wieder mit sich fortreißende „Tanz unter der Linde" aus Goethes „Faust". Auch eine Uraufführung brachte der Abend: eine Suite für Oboe und Klavier in Emoll Op. 78, ein graziöses, heiteres, motivisch fast im Volkston gehaltenes Werkchen voll humorvoller musikalischer Einfälle, das durch Kammermusiker

Georg Kreß mit Professor Mendelssohn am Klavier zu glänzender Wiedergabe gelangte und dem Komponisten lang anhaltende Ovationen eintrug. H. S.

Dresden. Joseph Gustav Mraczek, dessen Oper „Äbelö" in Frankfurt a. M. zu erfolgreicher Uraufführung kam und von Leipzig und Kassel zur Aufführung angenommen wurde, hat „Orientalische Skizzen" vollendet, die der Dresdner Tonkünstler-Verein zur Uraufführung bringen wird. Das Werk ist geschrieben für eine Flöte, eine Oboe, ein engl. Horn, eine Klarinette, eine Blasklarinette, ein Fagott, eine Trompete, ein Horn, Celesta, Harfe, 17 Schlaginstrumente und Streichquintett.

Genf. Gelegentlich seines 25jährigen Dirigentenjubiläums veranstaltete Otto Barblan eine Aufführung der Hmoll-Messe von S. Bach.

Karlsruhe. Das Karlsruher Hoftheater führte das von Mozart im Alter von 21 Jahren geschaffene Singspiel: „Zaide" auf. Der Text war erneuert, die Schönheit der nur wenig bekannten Musik überraschte die Hörer.

— Die Uraufführung des Mimodramas „Die letzte Maske" von Kurt Münzer, Musik von Wilhelm Mauke, hatte freundlichen Erfolg. Bericht im nächsten Hefte.

Kopenhagen. Kürzlich fand die Uraufführung von August Ennas neuer Oper „Gloria Arsena" statt. Jetzt, nach den drei bis vier ersten Aufführungen, kann festgestellt werden, daß die Oper einen bedeutenden Erfolg gehabt hat und sich wahrscheinlich auf dem Repertoire lange halten wird, wozu zwar in nicht geringem Grade die phantasievolle und glänzende Szenierung sowie die ausgezeichneten Leistungen des Balletts, in erster Linie die vortreffliche Solotänzerin Elna Jörgen-Jensen, die die Rolle der Tänzerin Gloria Arsena ausführte, beigetragen haben. Der Text ist nach Alex. Dumas bearbeitet und häuft ohne allzuviel Logik in Traumbildern eine Reihe Gruseligkeiten aus der französischen Revolution zusammen. Die Musik (auch ohne von Logik belastet zu sein) illustriert lebhaft die wechselnden grauenhaften Bilder. Sie ist durch eine gewisse dickblutige Leidenschaftlichkeit bezeichnet, und die orchestrale Behandlung ist wie immer bei Enna sehr flott und wirkungsvoll — nur scheinen die Farben (feineren Gemütern jedenfalls) etwas reichlich dick aufgetragen. Unter glücklicheren Verhältnissen wäre der Gang der Oper durch das Ausland ziemlich sicher. B.

— Das Berliner Philharmonische Orchester gab in Kopenhagen unter der Leitung von Prof. Nikisch vor völlig ausverkauftem Hause im Konzertpalast ein Konzert, dem das Königspaar mit dem Kronprinzen und von der deutschen Gesandtschaft der Gesandte Graf Brockdorff-Rantzau mit Legationsrat Graf Wedel und Militärattaché Hauptmann von Neergaard beiwohnten. Die deutschen Künstler erzielten einen durchschlagenden Erfolg. Ursprünglich war für Kopenhagen nur ein Konzert vorgesehen, jedoch ist sogleich ein zweites angesetzt worden.

Leipzig. Zur Förderung des Leipziger Konservatoriums wurde im sächsischen Staatshaushaltsetat für 1916/17 der Betrag von 20000 Mk. eingestellt. Die Summe soll dem Institut das Bestehen während der Kriegszeit ermöglichen.

München. Die Münchener Hofoper veranstaltet im nächsten Monat eine Pfitzner-Woche. Am 12. Juni Uraufführung des neuen Musikdramas „Palestrina". Dann folgen abwechselnd Kammermusik- und Liederabende mit den Musikdramen: „Die Rose vom Liebesgarten" und „Der arme Heinrich".

Rom. Mascagnis neueste Oper „Lodoletta" erlebte kürzlich im ausverkauften Constanzi-Theater zu Rom ihre Uraufführung. Die Hauptperson ist das Modell eines Malers, die ihre Keuschheit bewahrt und aus Liebe zu ihm ihren Tod findet. Mascagni hat auf einen einfachen Text hin eine einfache Musik schreiben wollen. Diesmal aber wurde er, wie der Auslandspresse zu entnehmen ist, bis auf wenige gelungene Sätze fast trivial.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 21

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 24. Mai 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Komponisten und Musikmacher

Von Curt Wigand

In unserer vom Intellektualismus durchtränkten Zeit hat man vielfach den Maßstab verloren für echte Gefühlswerte. Man versteht nicht mehr zu unterscheiden zwischen Empfindsamkeit und Empfindung, zwischen Sentimentalität und tiefer Emotion. Gewiß birgt die zum eisernen Bestand jedes Kulturgigerls gehörige Verachtung der „guten alten Zeit" die Wahrheit, daß wir froh sind, patriarchalischer Verblödung, diluvialen Sozialbegriffen, Trägheit des Handelns, unästhetischer und unhygienischer Lebensweise und tausend anderen Dingen entronnen zu sein. Damit ist die Frage aber keineswegs erledigt. Es kommt darauf an, wie man die stärkere Hirnentwicklung, die zum Überwiegen des Intellektualismus führt, gegenüber damit Hand in Hand gehender seelischer Verkrüppelung wertet. Gewiß: im Sinne anthropologischen Aufstiegs bedeutet die Beherrschung der Trieb-Klaviatur an und für sich einen Fortschritt. Aber deshalb darf im entwicklungsgeschichtlichen Sinne es nicht als Ziel angesehen werden, daß menschliches Handeln schließlich nur noch bestimmt wird von der Funktion der grauen Hirnmasse, und daß menschliches und künstlerisches Empfinden kaum noch geboren werden kann, weil zerebrale Hemmung die vasomotorische Regung im Keim erstickt. Dabei ist die Kenntnis der Trennung von Hirn- und künstlerischer Tätigkeit einerseits und der Beziehungen der Drüsen- und Gefäßnerven zum Empfindungsleben andererseits Voraussetzung. Die souveräne Hirnregelung aller rasse- und menschheitgefährdenden Impulse könnte wohl als höchste Stufe der Emporentwicklung angesehen werden, wenn sich potenzierter Intellektualismus mit dieser Vorstellung deckte. Das ist aber, wie nicht bewiesen zu werden braucht, nicht der Fall bei einem Zustande, der gleichzeitig die höchste Stufe des Vernunftgemäßen verkörpert, dabei aber, mit Ausnahme differenzierter Persönlichkeiten, gleichzeitig seine geistige Überlegenheit nur braucht, um, unter Ausschaltung des Gefühlslebens, asozialen und ungütigen Instinkten die Zügel schießen zu lassen. Wir sehen, daß, wie große und größte Erfindungen des Menschengeistes oft in erster Linie der Vernichtung von Leben und Werten dienen, so das Hirnwachstum die Menschen nicht immer dazu treibt, das Höchstmenschliche zu erstreben, sondern daß vorläufig noch die Entwicklung des Denkapparates auf Kosten der Gefühlswerte vor sich geht, so daß diese verkümmern, bis sich die äußere Spirale biologischen Ausgleichs wieder dem Punkt nähert, in dessen Kreisnachbarschaft wir bereits standen: der „guten, alten Zeit", d. h. jener Periode, wo gewiß der Durchschnitt der Menschen nicht besser war als jetzt, wo aber doch (die Erörterung der Gründe würde hier zu weit führen) eine erdrückend größere Zahl höherer Individuen als heute fähig war, ihre Seele sympathetisch auf die Schicksale anderer einzustellen und die Herzenstöne mitschwingen zu lassen (wie die verborgenen Seiten der viola d'amore), Menschen, die aus unbewußt-selbstverständlicher Hilfsbereitschaft wahre Güte als erstes Prinzip stillschweigend anerkannten.

Aber nicht nur durch größere Stärke menschlichen Empfindens zeichnete sich die Zeit ohne Fabriken und Eisenbahnen aus, sondern die größere Friedsamkeit des Lebens, das Abhandensein all der tausend und abertausend Faktoren, die den heutigen Menschen zwar zum überbeweglichen, aber ruhelosen Wesen machen, brachte sowohl gegenüber der Aufnahmefähigkeit von Kunstwerken als auch vor allen Dingen bei den schöpferischen Geistern selbst einen Grad von Sammlung, von innerer Strahlung, von völliger Hingabe des Herzens an die künstlerisch zu behandelnden Stoffe zuwege, der sich von dem Durchschnitt künstlerischer Produktion unserer Tage an tiefem Wert, an wirklicher Poesie himmelweit unterscheidet, ohne daß wir uns dessen ganz bewußt werden und ohne daß die Nur-Hirn-Menschen es sehen und hören können.

Die natürlichen Grenzen sämtlicher Künste sind durch diese Entwicklung im negativen Sinne, durch diese von reflektorischen Faktoren hervorgerufene Anarchie verwischt, verzerrt. Wir haben es erleben müssen, daß ödes und wüstes Gewäsch vollführende Buchstabenkleisterer, sinnloses, verworrenes und jedes nicht Unzurechnungsfähigen oder Urteilsschwachsinnigen Abwehr herausforderndes Wortgetobe als „tiefste" literarische Leistung von Fälschern oder Deliranten ausposaunt wurde, daß Pinselathleten und kindische Farbdreckspritzer als die größten der Malerei gepriesen wurden.

Der schlimmste Unfug entstand auf dem Gebiete der Musik. Hier ging das Verhängnisvolle ohne weiteres daraus hervor, daß bei der Musik eine verstandesgemäße Mache doppelt schwer in die Wagschale fällt, weil diese Kunst bei weitem die stärksten Emotionen aller künstlerischen Äußerungen auslöst, weil geistige Arbeit hier eine noch größere Kluft schafft als bei bildender Kunst und Literatur, da der Abgrund zwischen himmel-

weitem Hinaustragen einer Komposition aus der Weltbegrenztheit, den keines Menschen Sprache je unternehmen könnte zu schildern, und dem bewußt-berechnenden Verfahren intellektueller Musikmacherei (die in steriler Ohnmacht rein äußerliche Klangwirkungen türmt) — daß dieser Abgrund schon an und für sich völlig unüberbrückbar ist.

Die Gründe, die zu diesen Verwüstungen führen, sind selbstverständlich gleichermaßen bei den Produzenten wie bei den Musikgenießern zu suchen. Beide gehören einer Menschenklasse an, die unter Einwirkung fortwährend wachsender rein rationalistischer Entwicklung die Fähigkeit verlor, zu unterscheiden zwischen einem wirklichen Schöpfer und einem Tönekonstrukteur. Auch dieses Problem ist, wie tausend andere, vom biologisch-physiologischen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Beim Menschen der Gegenwart ist die Sammellinse der Erregung getrübt, seine Seele ist nicht mehr imstande, sich auf den Orgelton des Nachempfindens einzustellen, seine emotiven Zentren büßten, unter der Gewaltherrschaft des Hirns, Vibrationsfähigkeit und naiv-unbewußtes Genießen ein. Dabei spielen auch sozial-ethische Zwangsvorstellungen eine gewisse Rolle, indem sie die physio-psychische Unbeweglichkeit stützen. Man denke nur, wie es für unmännlich, weichlich und verlachenswert gilt, sich durch ein Kunstwerk derart ergreifen zu lassen, daß die Emotion den Vorwurf eines Mangels an Selbstbeherrschung zur Folge hat. Man braucht da nicht gerade an den Briten zu denken, dessen gesellschaftliche Selbstzucht gewiß vortreffliche Seiten hat, die aber besonders mit ihrer musikalischen „Mäßigung“ zur Karikatur werden, da sie überhaupt keiner tieferen künstlerischen Emotion fähig sind; nur zwei Prozent von ihnen sind, wie nachgewiesen, überhaupt musikalisch. Ebenso bei uns gewinnt die bildsäulenmäßige Starrheit immer mehr die Oberhand, auch oft dann, wenn noch Ansätze zu tieferer Aufnahmefähigkeit vorhanden sind. So schwebt der größere Teil der musikhörenden Menschheit mit seinem Urteil über Kunst und Unkunst gänzlich in der Luft. Hierbei spielen die steinern-urteilslosen dieselbe Rolle wie diejenigen Kritiker, die vielleicht ganz brave Musikkenner oder gar Musikgelehrte (Nachbarin euer Fläschchen!) sind, die artig Worte zu setzen wissen, aber die von empfindungstarkem Mitgehen ebensowenig ahnen wie das Gros des „musikliebenden“ Publikums.

A propos Kritiker! Wer dächte je darüber nach, daß ein echter „Besprecher“ eine aus verstandlichen und künstlerischen Instinkten harmonisch zusammengesetzte Natur ist, um das zu kritisierende Kunstwerk annähernd so nachzuempfinden, wie es der Schöpfer konzipierte, um es dann analytisch zu verarbeiten! Aber wieviel solch ausgeglichener Leute gibt es unter den Rezensenten?! Es ist erstaunlich, daß alle, die über die Unfähigkeit oder Bosheit eines großen Teils der Kritik klagen, nie an die biologische Seite der Sache denken. Es sollte ihnen bei einigem Überlegen einleuchten, daß ein musikalisches Individuum, das die musikalische Technik von Grund aus beherrscht, die musikalische Literatur kennt, noch geradesowenig ein guter Kritiker zu sein braucht, wie ein Paragraphenvirtuos notwendigerweise einen guten Richter, ein Rezeptartist einen tüchtigen Arzt abgeben muß. Die synthetische Persönlichkeit katexochen grade des wirklichen Kritikers verlangt viel mehr und viel weniger, als das Publikum sich träumen läßt. Wie es z. B. unter musikalischen Dilettanten solche gibt, die tiefstes Kunstempfinden besitzen, denen aber zur ausübenden Künstlerschaft die erforderlichen technischen Fähigkeiten höheren Grades abgehen (oft vielleicht auf Grund besonderer physiologischer oder psychischer Verfassung, die dem erforderlichen täglichen stundenlangen Üben des betr. Instrumentes ein Hemmnis entgegensetzt), ebenso können wir uns denken, daß ein Kritiker, der nicht so „musikgelehrt“ ist wie die Kollegen von der Zunft, unendlich viel mehr zu restloser Aufnahme und inneren Verarbeitung eines Kunstwerkes mitbringt als die Herren, die alle Daten der Musikgeschichte herbeten, alle Biographien berühmter Komponisten im Schlafe aufsagen können, die genau wissen, welche „Einflüsse“ bei der und der berühmten Komposition mitgesprochen haben, und die es gar fertig bringen, eine Sinfonie wissenschaftlich zu gliedern.

Derselbe Unterschied wie zwischen echtem Kritiker und Kritikaster existiert zwischen Komponist und Musikmacher. Der geborene, d. h. der wahrhaft schöpferische Komponist bringt aus dem Innersten musikalische Ideen zur Welt, er schafft aus künstlerischem Zwangsantrieb heraus seine Werke, gebiert sie unbewußt. Sein Organismus ist so beschaffen, daß er für in ihm auftauchende Emotionen den adäquaten musikalischen Ausdruck findet. Die Verstandestätigkeit tritt zurück, lediglich die ekstatische Funktion seines vasomotorischen Systems befähigt ihn, die Produkte seiner Phantasie in Töne zu setzen, wobei ihm alles Technische Mittel zum Zweck ist. Der Komponist schafft neue künstlerische Ausdrucksformen, er setzt instinktiv den Rhythmus seines Herzens, den Wellenschlag seines Blutes, die Kurve seiner Gefäßnerven um in Melodie und Harmonie. Das will und kann selbstverständlich nie auch nur annähernd erklären, wie die Fantasie eine musikalische Idee an sich zustande bringt, aber es ist unendlich wichtig, sich immer wieder vor Augen zu halten, daß der Vorgang nichts zu tun hat mit Verstandestätigkeit. Die Aktion des Hirns beim Komponisten sinkt sozusagen auf ein mechanistisches Niveau herab, von wo aus die Anwendung der kompositorischen Regeln und Normen unwillkürlich geübt wird. Voraussetzung jeder höheren Komponistentätigkeit ist selbstverständlich, daß die Beherrschung des Handwerklichen dem Schöpfer in Fleisch und Blut übergegangen ist, so daß er treffsicher harmonischen, kontrapunktistischen, orchestralen Ausdruck für das findet, was er zu Gehör bringen, was er an Empfindungen vermitteln will. Diese Fähigkeit allein stellt das dar, was erlernt werden kann und von allen Schöpfern erlernt wird. Allerdings haben wir auch zahlreiche Beispiele aus der Musikliteratur, wo selbst hervorragende Vertoner in diesem Punkte hier und da versagen. Bei manchen Stellen ihrer Werke hat man den Eindruck, daß die musikalische Idee neu und tief ist, daß aber, vielleicht unter Einwirkung absoluten Überwiegens der Emotion, die intellektuelle Ausübung des Handwerklichen zu stark beschattet und damit ein Fehlgriff in der Wahl der Mittel begangen wurde, der die Wirkung des Geschaffenen, wie sie dem Schöpfer wohl vorschwebte, mehr oder weniger beeinträchtigt. Solche Stellen bestätigen dann indirekt die emotive Echtheit des Werkes. Wäre es anders, d. h., wäre im Moment eines technischen Versagens das Licht verstandesgemäßer Tätigkeit durch den Sturm der Phantasie nicht halb gelöscht worden, so würde die Möglichkeit, die richtigen Ausdrucksmittel zu finden, größer gewesen sein.

Dies leitet hinüber zu den Auch-Komponisten, den Tüftlern, Pseudogenies, den Musikmachern. Man

kann, im Sinne des eingangs Festgestellten, getrost sagen, daß der erdrückende Teil unserer ganzen heutigen Musikproduktion von ihnen beherrscht wird. Ähnlich wie schöpferische Geister zuweilen den Schwerpunkt ihrer Fähigkeiten auf einem speziellen Gebiete suchen, wo er nicht liegt (wobei sie selbst oft ihre größten Werke unterschätzen), so befinden sich die Musikmacher in dem beklagenswerten Irrtum, daß eine intensive Kenntnis aller musikalischen Disziplinen, ein gutes Ohr usw., zum Komponieren genügt. Sie kommen den Schöpfern in der Beherrschung der Ausdrucksmittel nicht nur gleich, sondern übertreffen sie darin häufig. Aber sie wissen mit diesem künstlerischen Sprungbrett nichts anzufangen. Sie verstehen zwar, hier und da unser Ohr in interessanter Weise zu kitzeln, aber sie sprechen nicht zu Herz und Sinnen. Es ist dieselbe Erscheinung wie bei einem Schauspielervirtuosen, der die Wirkungen seiner Darstellung in nie dagewesener Weise abwägt und ausklügelt, das ganze Register seiner Stimmodulationen spielen läßt, Nuancen auf Nuancen häuft — und der uns doch kalt läßt, weil ihm die Wärme fehlt, weil seine Leistung äußerlich gemacht ist, ihr kein innerliches Erleben zugrunde liegt. Oder bei einem Maler, der sein Hirn martert, um neue ungeahnte Experimente des Pinselstrichs, kindische Linien, übelkeiterregende Körperverrenkungen zu „schaffen". Alle diese Bedauernswerten gehören zu derselben großen Familie der Pseudoschöpfer, der Verstandeskünstler, der „Macher". Ein Teil von ihnen ist ehrlich, d. h. wird sich nur dunkel oder gar nicht seiner künstlerischen Impotenz bewußt, ein Teil schafft im vollen Lichte des Bewußtseins künstlerischen Nichtkönnens, indem er mit Erfolg auf die begeisterte Zustimmung aller Snobs und Unkünstlerischen spekuliert, für die es Grenzen zwischen emotiver und intellektueller Leistung nicht geben kann, da sie künstlerisches Empfinden nicht haben und Kunst von Mache nicht zu unterscheiden vermögen.

Es ist selbstverständlich, daß diese „falschen" Künstler, speziell die Musikmacher, nur in solcher Zeit Bedeutung gewinnen konnten, wo sie bei einem sehr großen Teil des Publikums Resonanz fanden. Man denke sich einen Sinfoniker besagter Art als Zeitgenossen Beethovens und Schuberts, und man wird bei Vorstellung der Wirkung dieses musikalischen Lärms auf das damalige kunstgenießende und kunstverständige Publikum lächeln. Es ist ein Schwindel größten Stils, wenn man uns immer wieder mit hoheitvoller Überlegenheit vom „Fortschritt" in der Musik erzählen, wenn man uns klarmachen will, daß die moderne Musikmacherei an künstlerischer Bedeutung weit über alles Bisherige „hinausginge" und das Letzte an Entwicklung darstelle. Als ehrlich kann man eigentlich nur diejenigen bezeichnen, die sich lediglich an die Tönefabrikanten halten und das Echte in Bausch und Bogen für „überwunden" erklären. Was soll man aber zu jenen Wichten sagen, die in einem Atem von ihrer Begeisterung für Mozart reden und in eben demselben Konzert bei chaotisch-peinigenden Harmonisations- und Instrumentalscheußlichkeiten in helle Ekstase geraten?!

Wohl entwickelt sich die Musik wie jede andere Kunst, und unzweifelhaft können wir, je nach dem Zustand unseres Seelenlebens, zu vielen Kunstwerken früherer Epochen nur noch ein mangelhaftes oder gar kein Verhältnis mehr gewinnen. Das hat aber seine Gründe einzig und allein in den Wandlungen unseres Empfindungslebens, während weder damals noch jetzt das Kunst war, was mit Kräften der Überlegung zustande kam, was verstandesgemäß produziert wurde. Wir lassen uns die neuen Modulationen, die neuen instrumentalen Effekte als Bereicherung musikalischen Ausdrucks wahrlich gern gefallen, wenn sie in dem Dienste wahrer Kunst stehen, wenn sie Mittel zum Zweck sind, wenn die Schöpfer wirklich etwas zu sagen wissen, und wir geben gern zu, daß dies dann einen Fortschritt darstellen kann gegenüber früher geübter, primitiverer Form. Aber aus der Erfindung neuer Instrumente, der Häufung verschwommener (weil gleichzeitig für das menschliche Ohr gar nicht mehr wahrnehmbarer) Tonmassen, der Uferlosigkeit der Modulationen, der, jeder künstlerischen Struktur und Zucht hohnsprechenden Zusammenhanglosigkeit entsteht noch keine Musik, sobald die Erfindungsarmut über dem Ganzen thront und keinen musikalischen Menschen zu künstlerischem Genuß kommen läßt.

Nicht bei allen Musikmachern sind die angeführten Merkmale ausschlaggebend. Es gibt auch solche, die sich harmonisatorisch und orchestral relativ harmlos gebärden und den Wunsch zu haben scheinen, mit ihrem Schaffen Anschluß an die Schöpfer zu gewinnen, indem sie einer Häufung derjenigen Faktoren, die ihre Tätigkeit äußerlich zur reinen Verstandesmache stempeln könnten, aus dem Wege gehen und kontrapunktistische und instrumentale Spiegelfechtereien und Abgeschmacktheiten meiden. Aber das Resultat bleibt dasselbe. Denn wo der göttliche Funke der Eingebung fehlt, wo die Pseudoinspiration nur breite Bettelsuppen zustande bringt, statt uns durch die Wucht echter Phantasiefülle zu erschüttern, da helfen alle Tonverrenkungen, alle Geistreicheleien, instrumentalen Mätzchen und modulatorischen Bocksprünge nichts. Der empfindungsechte Teil des musikalischen Publikums wird sich auch hier gelangweilt und widerwillig abwenden.



Die letzte Maske

Mimodrama in 3 Bildern von Kurt Münzer,
Musik von Wilhelm Mauke
Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe, 10. Mai

Besprochen von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Für einen Detektiv müßte es eine dankbare Aufgabe sein, nicht allein den Schuldigen in dem neuen Mimodrama selbst, sondern vor allem den geistig Verantwortlichen für dies höchst gleichgültige Machwerk herauszufinden, — um mit diesem nicht eben bös gemeinten Ausdruck nur anzudeuten, daß ich die unmusikalische Tat nicht als „Kunstwerk" ansehen kann. Sie ist bestenfalls ein Beweis mehr, welch schwankende Stimmungen die Künste heute durchziehen, wie weit wir es in der Erhöhung des Banalen gebracht haben. Unsere Opernhäuser haben freilich systematisch in fast allen letztjährigen Novitäten auf eine üppige Kinodressur hingearbeitet und etwas Ähnliches genügend vorbereitet; in der Theorie mögen also die Verfasser nicht ganz Unrecht haben, wenn sie nur ein Bündel Masken zum stummen Spiel verurteilen und von ihrer Arbeit eine Weiterbildung des Stils erhoffen, der stofflich zwar auf die volksmäßige Pantomime, in Wahrheit aber auf das Kino zurückgeht. Dann muß aber einem Schrei ein Paukenschlag entsprechen, die musikalische Schilderung muß eindeutig, aufs genaueste steigend und fallend mit den Geschehnissen auf der Bühne sein, sie darf ihre Eindringlichkeit, die allerdings zur

konservativen Natur der Musik nicht passen will, keinen Augenblick verleugnen und sich der aus der absoluten Musik gewonnenen Ausdrucksformen bedienen. Stilistisch ist also zunächst dem Komponisten ein Vorwurf zu machen, weil er den Apparat seines Orchesters nicht immer in dieser Richtung spielen läßt. Allerdings kann die Architektur eines Gebäudes nie gut wirken, wenn die Pläne dazu schlecht entworfen sind. An dem halben Experiment hat also Kurt Münzer, der Textdichter, sich weit stärker noch verfehlt, indem er das Extrakt eines halbwegs brauchbaren Operntextes (der aber dutzendweis schon abgespielt ist) zu einem kulturschädlichen Mimodrama umkrempelte.

Was sind die logischen Möglichkeiten einer solchen Zersplitterung? Kurt Münzer, von dem man sonst recht empfindsame Bücher kennt, hat hier jede literarische Fühlung verloren. Das zeigt sich einmal in der sprachlich kitschigen Einkleidung des vielleicht auch novellistisch nicht unwirksamen Stoffes. Das zeigt sich wieder in der Formlosigkeit des einzig dem Komponisten zudiktierten Sujekts, wo er gerade als Dichter auf seinem abgegrenzten Gebiet stark und männlich hatte bleiben müssen. Das begründet zum dritten die auffallende Abnahme des Interesses, die instinktive Verstimmung des Zuschauers und Hörers. Nicht einmal ehrenwert vom Standpunkt des Laien aus ist diese zahme Tanzgeschichte zu nennen, ist weder Sensation noch Ausdrucksprofil der Dekadenz etwa, wodurch sie wenigstens zu entscheidender Stellungnahme zwingen würde. Der Mischung aus Intellekt und Fantasie fehlt die psychologisch klare Anlage und damit die Voraussetzung einer geistigen Verdichtung. Es nutzt nicht viel, daß der Textdichter seine Handlung selbst oft grotesk nennt, sie wird es doch nicht und bleibt das simple Spiel der Kolombine, die zwischen den beiden Pierrots steht, dem weißen und dem schwarzen, und die letzte Maske, die schwarze, der Tod, ist Trumpf. Das ist in der Motivierung vom ersten Bild des Tanzsaales an bis zur letzten grauen Weidenstumpfromantik so langweilig und bekannt, daß der Dichter wirklich keine Worte darüber zu verlieren braucht. Er überläßt ganz einfach sein wert- und wortloses Drama einer musikalischen Nebensuggestion. Vielleicht entdeckt der Komponist dahinter einen würdigen Lebensprozeß, eine tiefere Symbolik auch für die anderen Figuranten, von denen wohl dem melancholischen und dem vergnügten Vagabund etwas Besonderes noch zugedacht scheint? So zwingt uns die klagend-rutschende Handlung von vornherein zur Resignation; daß nicht gar Verzweiflung daraus wird, verhindert die musikalische Seite, die immerhin ordentliches Berufswerk ist.

Wilhelm Mauke ist vor kurzem 50 Jahre alt geworden. Dies sein neuestes Werk trägt die Opuszahl 65, für einen Musiker, der daneben gezwungen ist, im Dienst des Tages zu stehen, eine achtbare Leistung! Leider ist Maukes musikalisch-subjektiver Standpunkt nicht sehr bedeutend. Man darf von ihm keine Disziplinierung des Stoffes verlangen, wenn dieser an und für sich kärglich ist. Seine Musik trägt deshalb deutliche Spuren der Schwäche, da sie hier an eine gar zu spärliche dichterische Idee gebunden ist. Sie vermag nicht einmal erheblich über sie hinauszuwachsen, das Wesentliche in großer Linie zusammenzuraffen. In der Atmosphäre des Kitsches können eben kleine hübsche Bilder, aber keine überwältigenden Hymnen gedeihen. Das ist für Mauke ein Verhängnis: Er mag das Orchester auch solistisch steigern und in Zwischengelegenheiten revolutionieren, man glaubt ihm nicht, woran freilich im musikalisch-technischen Detail auch die ungebührliche Häufung des Blechs Schuld hat. Absolut unverständlich ist mir, wie ein Musiker, der selbst manches bedeutsame Anfangs- und Endwort in der Kunst gesprochen hat, sich von solch banaler Kriminalistik ohne alle dichterische Ambition einen Erfolg erhoffen konnte, noch dazu für die enge Begrenztheit des Stoffes die Größe eines Elektraorchesters wählte! In der dramatischen Breite liegt ebensowenig Poesie wie in dem musikalisch immerhin interessanten Ausklang. Mauke, der sich gern einen Programmusiker nennt, aber doch Melodie und Gesang in ihre natürlichen, brutal vergewaltigten Gesetze wiedereinsetzen will, hat hier allerdings Gelegenheiten genug gefunden, die Realität den Dingen gegenüber bis herunter zur Illustration der Wiederbelebungsversuche musikalisch zu betätigen; aber daß er in freier Souveränität diese Distanz nicht überall scharf zu zügeln wußte, bleibt ein Vorwurf, der auch seine Arbeit nicht allzuhoch über das verfehlte literarische Programm stellt.

Das Mimodrama zusammen mit der halb straußisch sich gebärenden Musik könnte zu einem äußeren Erfolg wenigstens gebracht werden, wenn Aufmachung und Inszenierung tadellos funktionieren. Wir sind in der Technik der Bewegung und durch eine visionäre Darstellung ähnlicher Vorgänge freilich verwöhnt. Exotik und Gewänder müssen also einspringen, wo der Durchschnittswille versagt. Auch daran fehlte es der Uraufführung im Hoftheater zu Karlsruhe. Alles war zu billig, vielleicht auch zu anständig, das Szenische bloße lokale Denkarbeit. Oskar Auer, für die drei Bilder: Festsaal — Straße — Feld, verantwortlich, verfügt wohl über den Blick, aber nicht über die Mittel, das Wirksame zu gestalten; Marg. Schellenbergs Kostüme sind Schablone, Paula Allegri-Bayz' Regie alterprobte Routine. Der Geist des Außergewöhnlichen, der doch in jedem Fall von einem neuen Wagnis ausgehen sollte, fehlte auch den Darstellern, so sehr sie sich bemühten, in Stoff und Musik Wurzel zu fassen. Bleibt abermals die Leistung des Orchesters unter Fritz Cortolezis, das etwas von der Stärke des Maukeschen Talentes vermittelte. Im ganzen aber konnte die Uraufführung, die in Anwesenheit des Komponisten stattfand, es kaum zu einem Achtungserfolg bringen, sehr begreiflich, da die etwa einstündige Novität eine Verwechslung von Mittel und Zweck, eine grobe Verirrung darstellt.



26. Deutscher Evang. Kirchengesangvereinstag

zu Eisleben am 7. und 8. Mai

Von **Paul Klanert**

Für diese Tagung im Jubiläumsjahre der Reformation mußte Eisleben vor allen anderen Lutherstädten in Frage kommen, denn dort erblickte der große Reformator das Licht der Welt und schloß die Augen zum ewigen Schlummer. Eisleben hatte denn auch alles aufgeboten, um die weit über 800 zählenden Teilnehmer des über ganz Deutschland verbreiteten Kirchengesangvereins würdig aufzunehmen. Mit einem Festgottesdienst in der St. Andreaskirche wurde die Tagung erhebend und zugleich glanzvoll eröffnet. Den reichen Beziehungen Luthers zur Musik und andererseits den Beziehungen auf die ernste Gegenwart und im besonderen auf das Reformationsjubiläum wurde in Anlage und Anordnung sinnig Rechnung getragen. Als Leitmotiv hob sich der Grundgedanke heraus: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" — und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild". Die musikalischen Teile (Arnold Mendelssohns klangvolle, in Auffassung und Verwendung der Mittel eigenartige Choralkantate „Aus tiefer Not" und Bachs freudig strahlende Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild", die Choräle und die durch den Gottesdienst bedingten Orgelsoli) waren mit aller Sorgfalt ausgewählt. Eine in der Form vollendete und in ihren Gedanken kraftvoll-tiefe Festpredigt hielt Gen.-Sup. D. Gennrich (Magdeburg). Zu den feierlichsten Momenten gehörte das zum Schluß erfolgte Absingen des Lutherliedes „Ein feste Burg" unter Orchesterbegleitung und Glockengeläut.

In der Begrüßungsversammlung am Abend wurden die Gäste mit schönen und kernigen Worten bewillkommnet. Es sprachen: Gen.-Sup. D. Gennrich namens des festgebenden Verbandes, Geh. Oberkonsistorialrat Propst Prof. D. Dr. Kawerau für den Ev. Oberkirchenrat, Oberpräsident Exz. v. Hegel für die Provinz, Konsistorialpräsident v. Dömming für das Konsistorium, Oberbürgermeister Dr. Riese als Vertreter Eislebens, Sup. Luther für den vorbereitenden Ausschuß und endlich die Vertreter der Kirchenmusik-Vereine der Provinz Sachsen. Viel Interesse erweckte sodann der Vortrag von Sup. Luther über „Eislebens musikalische Vergangenheit". Der Redner berührte in oftmals

humorvoller Weise die früheren Verhältnisse der Eislebener Organisten und Kantorenämter, die kümmerlichen Besoldungen, die Bewerbungen, die Proben, die Anstellungen, die von Prof. Otto Richter (jetzt in Dresden) eingeführten Volkskirchenkonzerte u. a. m.

Der zweite Tag brachte zunächst einen inhaltschweren Vortrag von Propst D. Dr. Kawerau über das Thema „Das Kirchenlied als Vermächtnis der Reformation an die Gemeinde der Gegenwart“ (erscheint übrigens nebst den anderen Verhandlungen im Druck) und sodann die verschiedenen Sondersitzungen der einzelnen provinzialsächsischen Kirchenmusikverbände. Mit Aufführung von G. F. Händels letztem Oratorium „Jephta“ bekam die Tagung einen grandiosen Ausklang. In diesem Werke Händels, über dessen Vollendung er erblindete, klingt ein Grundgedanke der Reformation leise an: Nicht auf das äußere Vollbringen guter Werke kommt es an, sondern auf die Gesinnung, auf das innere Verhältnis zu Gott. Und so konnte denn das Oratorium im Jubiläumsjahre der Reformation seine Wirkung nicht verfehlen; zumal in ihm eine dramatische Kraft lebendig ist und eine wunderbare Fülle musikalischer Schönheiten steckt, wie wir sie in den bedeutendsten Werken des Meisters antreffen. Dr. Herm. Stephani, dem Leiter des Städt. Singvereines zu Eisleben, gebührt das Verdienst, den „Jephta“ in eine gebrauchsfertige Form gebracht und den Schluß, wo Händels Gedanken nicht mehr den gewohnten Höhenflug nahmen, textlich und musikalisch ausgestaltet zu haben. Er tat dies mit bemerkenswertem Geschick und vielem Glück, wenn sich auch stilistisch einige Einwendungen nicht unterdrücken lassen. Sie betreffen im besonderen die Stellen, an denen Stephani eigene musikalische Zutaten gibt, Zutaten, die mehr zu Gluck und Wagner als zu Händel hinüberschauen. ... An der ausgezeichnet vorbereiteten Wiedergabe hatte man große Freude. Der Dirigent wählte frische Zeitmaße und trug in die ganze Aufführung die rechte Begeisterung hinein. Ein vorzügliches Soloquartett war in Ilse Helling-Rosenthal (Sopran), Martha Oppermann (Alt), Anton Kohmann (Tenor) und Prof. Albert Fischer (Baß) zur Stelle. Tags zuvor sang die Sopransoli erfolgreich Lina Schneider. Das Orchester, obwohl aus allen Gegenden zusammengewürfelt, hielt sich glänzend. An der Orgel und am Cembalo wirkten sicher und zuverlässig Otto Zwarts und Gertrud Trenktrog. Der Chor des Städt. Singvereines entfaltete viel Klangschönheit und Ausdruck und erwies sich auch in der Fülle trotz der Zeitverhältnisse als durchaus ausreichend. ... Von der Tagung dürfte jeder Teilnehmer innere Erbauung empfangen und reiche Anregungen heimgetragen haben und Eisleben als eine ebenso gastfreundliche als musikalisch reich versorgte Stadt in unauslöschlicher Erinnerung behalten.



Mozarts „Zaide“ in neuer Bearbeitung am Karlsruher Hoftheater

Besprochen von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Es ist uns noch an jedem großen Genie gezeigt worden, daß einzelne seiner dichterischen, musikalischen oder fast künstlerischen Gebilde ästhetisch nicht gleichwertig, ja selbst nicht einmal dem Dogma seiner eigenen Persönlichkeit entsprechend sind. Die Diskussion ist also erlaubt, ob solche Werke mit Recht aus dem Gesichtskreis der Gesamtheit ausscheiden sollen oder ob sie, als lehrreiche Wandlungen auf dem Wege zur völligen Auswirkung in den anerkannten Meisterwerken, für unser Ohr und Auge noch Wert haben können. Am Mittelpunkt des durch zunftmäßige Ästhetiker, Musiker und Gelehrte festgelegten Bildes können sie freilich kaum mehr etwas ändern, auch wenn sie uns gelegentlich in neuer Form und in besserem Zusammenhang geboten werden: denn eine endgültige Bewältigung stellen sie niemals dar, und auf die einzigartige Größe eines anerkannten Dichters oder Komponisten haben sie keine Einwirkung. Es zeugt auch nur von gänzlich verwirrten Begriffen in unsern Tagen, wenn eine nicht mehr naiv zu nennende Freude losbricht, sobald ein neuer Fetzen oder ein verärgertes, vom Urheber selbst vergessenes und verworfenes Fragment irgendwo auftaucht. Wir haben da auch bei Musikern z. B. die merkwürdigsten Überraschungen erlebt: der alte wird gegen den neuen, der längst anerkannte gegen den jüngst entdeckten ausgespielt; statt die Situation zu klären, wirken solche Entdeckungen meist verhängnisvoll. Wo wir es freilich nicht mit einem Nebeneinander, sondern mit einer Zeitfolge zu tun haben, die ein gewisses Eingehen, eine Einstimmung ermöglicht, wie z. B. in dramatischen Produktionen, da scheint die Frage der Wiederaufführung, Wiederentdeckung, Neubearbeitung nicht so unvermeidlich und vollkommen fruchtlos. Sind wir zudem von Konstruktionsänderungen überzeugt, durch die eine erstarrte Form wieder zum Leben erhoben werden kann, so hat eine solche philologische Arbeit immerhin Berechtigung und wird sogar künstlerisch wirksam, wenn der Wiederbringer über Stärkeres als die hierzu nötigen menschlichen Gewöhnlichkeiten verfügt.

Das Kartengeheimnis der Bearbeitung ist weder primitive künstlerische Veranlagung noch ausschließlich Sache der Schablone. Es setzt im Grunde weit mehr voraus, als der dogmatische Sinn von einer Neuschöpfung im allgemeinen verlangt. Zu einer Besonderheit in dem ganzen Umwandlungsprozeß tritt notwendig eine gewisse Doppelseitigkeit, die immer noch das künstlerische Testament eben als solches respektiert, dann aber aus allein sich zeugender Kraft verfeinert, das halbe Kunstwerk logisch zum geklärten Bekenntnis eines ganzen führt. Ist, um nun endlich zu spezialisieren, auf dem fruchtbarsten und dankbarsten Feld der Bearbeitung, in einer alten Oper also, der Text gar zu töricht, grenzt die überlieferte Form zu stark an Karikatur, so würde jedes unwissende Kind zwar zu einer Neugestaltung von Grund aus raten, es aber ebenso schnell wie eine Formlosigkeit empfinden, wenn an die Stelle der ursprünglichen plötzlich ganz andere Gefühle gesetzt würden. Da hier sehr viel Vorsicht und Stilgefühl geboten ist, begnügen sich die Bearbeiter meist mit der dramatisch weit unergiebigeren Anbringung leichter Retouchen, Umstellungen, mit dem Ausstreichen der schlimmsten Trivialitäten, mit gewaltsam herbeigeführter Aktionsbelebung, die dem Wesen des Werkes nur schadet, seinen eigentümlichen Charakter beeinträchtigt und die Gesamtstimmung stört. Ich hätte diesen Gedanken nicht so breit ausgeführt, wenn nicht gerade an derselben Stelle vor ein paar Wochen ein Jugendwerk Mozarts, das nach diesen Prinzipien bearbeitet ist, besprochen werden mußte, dem nun in der „Zaide“ ein Typus der ersten Art gefolgt ist, der wiederum zeigt, wie weit eine Bearbeitung, als innerste Angelegenheit betrieben, eine oberflächliche Prozedur in den Schatten stellt.

Der „junge“ Mozart ist in unsern aufregenden Tagen Gegenstand besonderer Liebe. Man bedauert, daß er in den Erstlingen seiner Opernkunst vor der „Entführung“ zwischen zwei und drei Stilen stecken blieb. Das Pathos des „Idomeneus“ ist wegen der Zwiespältigkeit des Stoffes und des dafür noch unreifen Musikus ja nur bedingt zu retten; und so hatte der Bearbeiter der gänzlich unbekannten „Zaide“ trotzdem seinem Vorgänger etwas voraus: Die ästhetische Rechnung war infolge der inzwischen größer gewordenen Gewandtheit, infolge der freier spielenden Fantasie glatter zu erledigen. Ein Text, der leicht eine gewisse Selbständigkeit bekommen konnte, stand in engstem Zusammenhang mit einer Partitur, die auch für Mozart seltene Schönheiten und Besonderheiten aufweist. Man braucht da nur an die charakteristischen melodramatischen Begleitungen erinnern, die im realistischen Rahmen selbst der modernen Bühne merkwürdig genug wirken.

A. Rudolph, sonst Musikkritiker an der „Badischen Presse“ (Karlsruhe), hat nun mit einer psychologisch sehr verständigen Umbildung die alte Fassung als morgenländisches Singspiel in zwei Akten nicht etwa gesprengt, wohl aber die leidigen Wiederholungen der Worte in den Arien, den oft kind-

lichen Dialog erträglich gemacht, überhaupt die alten banalen Verse Schachtners aus dem Geiste der Mozart-Musik psychologisch vertieft, die im 18. Jahrhundert so beliebte Figur des aufgeklärten Orientalen geändert. Dem ursprünglich viel zu einfachen Text, der in dieser Bearbeitung aber noch Triumphe feiern wird, ist nur in der Motivierung der Lösung eine notwendige radikale Veränderung zuteil geworden, die das hilflose Balancieren der Hauptpersonen zwischen Leben und Tod auf menschlichen Boden stellt, leider aber den Trägern der Handlung auch so noch nicht die gebührende aktive Teilnahme an der endlichen Wendung ihres Geschicks gönnt. Immerhin: die rührenden Melodien Mozarts haben neuen, überlebenden Reiz erhalten. Der bescheidene Geist des Bearbeiters hat in der Studie, die er ein „bißchen Nachfeilen" nennt, uns wirklich die verdiente, dauernde Bekanntschaft mit einem Werkchen gesichert, das niemals in der orginalen Fassung den dramatischen und technischen Anforderungen unserer Bühne gewachsen war.

Von der Erstaufführung im Karlsruher Hoftheater (5. Mai) ist sonst nichts Wesentliches zu sagen. Unter Cortolezis befleißigt sich das Orchester zwar einer besseren Führung, ist aber harmonisch und klanglich nicht immer schön gestaffelt. Und von den Kräften, die jetzt dort zur Verfügung stehen, ist fast durchgehends noch eine Kurve zu gewinnen, bis sie durch echten Mozart-Stil versöhnen. Nennt man M. v. Meduna, H. Neugebauer und Jan van Gorkum mit Anerkennung, so bleibt es auf der andern Seite unerfindlich, wie abermals die Partie des Heldentenors Hans Bussard übergeben werden konnte. In der Intrigantenepisode des Allazim ersang sich Hermann Eck mit der famosen Arie „Wer hungrig bei der Tafel sitzt" bei offener Bühne stärksten Applaus. Der sehr beifällig aufgenommenen Zaide-Première ging eine etwas schmerzliche Neueinstudierung von „Bastien und Bastienne" voraus. Beteiligt waren außer Hermann Eck Margarethe Bruntsch und Elisabeth Friedrich.

Musikbrief

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang April

Der Winter, der sogar in den außergewöhnlichen Verhältnissen der beiden letzten Jahre die Kunst begünstigte, weil weite Volkskreise Trost und Erhebung in ihr suchten und fanden, bereitete ihr diesmal als starker Mann „kernfest und auf die Dauer" ein vorzeitiges, jähes Ende. Infolge der strengen Kälte und Kohlennot wurden die Säle geschlossen, das Hoftheater durfte nur an vier Abenden wöchentlich spielen, davon entfielen zwei auf die Oper, so daß die schönen Pläne alle zu Wasser oder vielmehr zu Eis wurden. Die Hauptsorge drehte sich um passenden Ersatz für unsern feldgrauen lyrischen Tenor M. Koegel, da von den im letzten Berichte genannten Bewerbern keiner genügte. Als dritter erschien in „Hoffmanns Erzählungen" Max Altglaß (Nürnberg), der ebenso wie seine Rivalen Füllenbaum-Chemnitz („Faust") und Konr. Rößner-Riga („Martha") Braunschweigs Staub, eigentlich Schnee von den Füßen schüttelte, weil die alte Welfenstadt den guten Willen nicht zu würdigen verstand. Einen wesentlich günstigeren Eindruck machte Rich. Stieber-Elberfeld („Die lustigen Weiber von Windsor"), die Einladung zu einem zweiten Gastspiel („Zauberflöte") galt als Beweis der beabsichtigten Verpflichtung; wegen verweigerten Urlaubs konnte der Künstler jedoch nicht kommen, so ist die brennende Frage auch heute noch nicht gelöst. Betreffs der ersten Altistin, die von den Gästen Kammersängerin Ethöfer (Nürnberg) und Bella Fortner-Halberth (Frankfurt a. M.) auch nicht annähernd erreicht wurde, einigte man sich gütlich, Charl. Schwennen-Linde, die Hymens Bande Apollos Dienst vorgezogen hatte, will einstweilen wenigstens in der hiesigen Stellung verbleiben. Eugen Albert (Leipzig) half als Veit („Undine") aus der Verlegenheit und erwarb sich hier viele Freunde. „Das Dreimäderlhaus" bewährte auch hier eine unbegreifliche Zugkraft, schaffte dem schmunzelnden Kassierer stets ein ausverkauftes Haus, auch als Generalmusikdirektor Carl Pohlig den Taktstab dem Kapellmeister Adolf Strauß übergeben hatte; das österreichische Element — Elsa Hartmann und Herr Corvinus kamen von der Wiener Hofoper hierher — ist in unserer Künstlerschaft stark vertreten, die Beherrschung des wichtigen Dialekts, der lebensfreudige, gemütliche Ton, die bekannten Melodien des „lyrischen Hausgottes" und nicht zuletzt die wahrhaft glänzende Ausstattung des Opernspielleiters Benno Noeldechen versetzten den Hörer in das Capua der Geister an der schönen blauen Donau, so daß er alle Not der schweren Gegenwart vergaß, die ästhetischen und kritischen Bedenken lachend mißachtete, sogar in seinen Kreisen werbend für das Werk eintrat. Die versprochenen Opern wurden verschoben; von neuen die Umarbeitung der „Ariadne auf Naxos", „Das höllisch Gold" und „Der Musikant" von Bittner, von alten „Die Jüdin" und „Die Hugenotten" für die nächste Zeit in Aussicht gestellt. „Fidelio" verlieh Stephanie Schwarz mit ihrer erstmaligen Leistung als Leonore eine besondere Bedeutung; in der „Zauberflöte" sprang die Soubrette Gertr. Stretten (erste Dame) für sie ein, wollte sogar gleichzeitig von Albine Nagel die Pamina übernehmen, wenn sich kein auswärtiger Ersatz fände; ihre Papagena überließ sie Hedw. Erl, die sich trefflich bewährte. Ebenso glückte ein Versuch n „Rigoletto", in dem Gertr. Stretten (Hilda) für die Koloratursängerin Else Hartmann und der lyrische Bariton E. Th. Frorath für seinen Kollegen Eugen Hunold mit vollem Erfolge eintrat: eine Bühne, die für zwei so wichtige Bravourrollen, die der Oper überhaupt die nötige Lebenskraft verleihen, eine gleichwertige Besetzung hat, kann stolz auf das Personal sein.

Von den Konzerten standen diejenigen der Hofkapelle an erster Stelle, vor dem ausverkauften Hoftheater müssen immer viele unverrichteter Sache umkehren; im dritten wirkte der Bariton Max Krauß (Hannover) für den ursprünglich in Aussicht genommenen Stimmkollegen J. Schwarz (Berlin) mit. Die Arie des zweiten Akts aus Webers „Euryanthe" gelang ihm weit besser als die düsteren, schwermütigen Lieder von Schubert („Der Tod und das Mädchen"), Schumann („Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes", „Wer machte dich so krank?") usw. Der Schwerpunkt des Abends lag im Orchester in Mozarts Sinfonie (G moll) und in der „Phantastischen Sinfonie" von Berlioz. Dieser begründete aus Dankbarkeit für die vorzügliche Wiedergabe seiner Werke die Witwen- und Waisenkasse der Hofkapelle, zu deren Gunsten die Konzerte stattfinden und die sich gerade jetzt als große Wohltat erweist. Im vierten Konzert sang Charl. Schwennen-Linde den ganzen Zyklus „Sapphos Gesänge" von unserm Mitbürger Professor Dr. Hans Sommer, der die Klavierbegleitung so wirkungsvoll instrumentiert hatte, daß die feinsinnige Komposition der Texte von Carmen Silva noch bedeutend gewann. Die Wiedergabe trug dem Tondichter und der Sängerin reichen Erfolg ein. Carl Pohlig führte hier den jungen Wiener E. Korngold mit seiner Schauspiel-Ouvertüre vielversprechend ein, mit der Sinfonie (F moll) von Tschaikowsky und „Les Préludes" seines Lehres Fr. Liszt errang er als genialer Dirigent glänzende Siege. Die lokale Bedeutung überragten je ein Liederabend von Margot Ehlers und Fr. Maria Orthen-Neffgen, ein Konzert des hier viel gefeierten Frz. v. Vecsey, der durch die verlangten und gewährten Zugaben die Vortragsfolge fast verdoppelte und schließlich erklärte, nun sei es aber genug, er käme übrigens bald wieder. Unser Domorganist Walrad Guericke schloß die diesjährige Reihe mit Werken von Bach glänzend ab,

er hat die von seinem Vorgänger Kurt Horn begründeten Orgelkonzerte im Dom in dessen Sinn weitergeführt und sich eine stets wachsende Gemeinde erobert. Für das Konzert vom Kinderchor der Städtischen Bürgerschulen bewilligt Direktor Martin Sentler stets den zu Kinozwecken umgebauten Saalbau, der bis auf den letzten Stehplatz gefüllt war. Herr O. Thönicke hatte unsern Heldenbariton E. Hunold zur Mitwirkung gewonnen, der sich in modernen Liedern von Fleck, Kaun, Hermann und Haym als vorzüglicher Konzertsänger erwies. Die Kinderchöre verstärkte der Dirigent in einzelnen Nummern durch den Br. Lehrergesangverein und erreichte damit eine fast einzig dastehende Tonfülle, eine Durchschlagskraft des Ausdruckes, der sich niemand entziehen konnte. Infolge der Saalsperre im Februar und März wird der April noch eine reiche Nachlese musikalischer Gaben bieten.

Rundschau

Oper

Barmen Während der beiden letzten Spielmonate Februar und März fehlte es nicht an erfrischender Abwechselung. Außer einigen beliebten, volkstümlichen Operetten („Zigeunerbaron“, „Vogelhändler“, „Polenblut“) verzeichnet der Spielplan eine bunte Reihe älterer und neuerer bewährter Werke: „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Fliegender Holländer“, „Tristan und Isolde“, „Oberon“, „Entführung“, „Waffenschmied“, „Undine“, „Tiefland“, „Troubadour“, „Aida“, „Carmen“, „Evangelimann“. Da die Hauptrollen mit guten, einheimischen Kräften besetzt werden konnten, ist das künstlerische Ergebnis erfreulicher Art. Der Besuch ließ nichts zu wünschen übrig; oft war das Haus völlig ausverkauft, so namentlich Sonntags und bei Gastspielen. Brachte Kirchners Gastspiel als „Lohengrin“ eine kleine Enttäuschung, so sang Adolf Löltgen den „Tristan“ und Hans Bahling den Rigoletto mit feinem künstlerischen Geschmack. Aus der Reihe tüchtiger Bühnenmitglieder ist hervorzuheben: Thilde Reuß-Walsch (Senta), Leo Kaplan (Daland), Martin Wilhelm (Erik), Liddy Philipp Locke (Ortrud), B. Putz (Kühleborn) u. a. Kapellmeister H. Stange, Oberspielleiter Mannstaedt und Dr. Fischer als Theaterleiter erfüllten aufs beste ihre Obliegenheiten. H. Oehlerking

Berlin Am 26. April hatten wir das zweifelhafte Vergnügen, noch am hellen, lichten Tage in das Deutsche Opernhaus zu wandern, wo man die erste Aufführung des Straußschen Einakters „Feuersnot“ bereits um $^1/_2$7 Uhr begann. Es war in Wirklichkeit also erst $^1/_2$6 Uhr. Natürlich kamen viele Leute zu spät und störten die Pünktlichen. Das besorgten aber auch gründlich jene Parkettdamen, die sich für ihre Freiplätze verpflichtet fühlten, ohne Gage mitzuspielen. Es ist eben für viele „feine“ Leute schwer, für einen Zirkus und ein höheres Kunstinstitut verschiedene Anstandssitten zu unterscheiden. Der arme Strauß! Er war da vor das echte Berliner „Premièrenpublikum“ geraten, das seinen üblen Ruf nur allzu redlich verdient. Daß diese Sorte von Kunstfreunden auch den zweifellosen Schönheiten seines Werkes wie Esel einem Gesangbuche gegenüberstanden, war da nicht verwunderlich. So hatten denn die paar Vertreter der spezifischen Clique die „Hände“ reichlich voll zu tun, um den üblichen „äußeren“ Erfolg halbwegs zuwege zu bringen. Die Aufführung, die dem Orchester, dem Chore und auch den Solisten an dieser Stelle noch so ungewöhnliche, schwierige Aufgaben stellte, verlief musikalisch unter Mörike vortrefflich und schien auch szenisch, unter Direktor Hartmann selber, glänzend zu sein. Ich sage „schien“, weil mir die eigene Ansicht durch ein halbes Dutzend Köpfe vereitelt wurde, eine wahre Musterversammlung von Quadratschädeln, die vor mir saßen und die ganze untere Hälfte des Bühnenbildes ausfüllten. Ich gehe deshalb auf nichts näher ein. Auch über das Werk selber enthalte ich mich, seiner Bekanntheit wegen, billiger Weisheit. Gewundert hat mich nur, daß jetzt im Furor der Sprachreinigung der grobe grammatische Fehler seines Titels stehen geblieben ist. Aber dazu gehört ja schon mehr Verstand, als wie harmlosen Fremdwörtern die Wohnung zu kündigen. Bekanntlich versteht man unter Feuersnot einen gewissen Überfluß an Feuer, wie er z. B. bei einer Feuersbrunst auftritt. Da es sich im besagten Stücke aber um das Gegenteil, um den Mangel an Feuer handelt, müßte es Feuernot (also ohne s) heißen. Ähnlich spricht man ja auch bei einer Überschwemmung von einer Wassersnot, bei einer Dürre aber von einer Wassernot (wieder ohne s). Hier wäre zum mindesten von dem „berühmten“ Schriftsteller Ernst v. Wolzogen ein übriges zu erwarten gewesen, doch auch der Komponist hat sein Abiturientenexamen gemacht.

Nach diesem Stücke einer vielleicht verfehlten, aber doch immer großen, hohen Kunst kriegte man nun eine ästhetische Ohrfeige, wie sie derber wohl kaum ausfallen konnte, ohne als eine Art von künstlerischer Körperverletzung direkt straffällig zu werden. Die Szene ward also zwar noch nicht zum Tribunal, wohl aber zum Tingeltangel. Es folgte nämlich Jacques Offenbachs Operetteneinakter „Die glückliche Insel“. Ich bin kein Pedant und schäme mich nicht, „Orpheus in der Unterwelt“ ganz gern einmal zu sehen und für „Hoffmanns Erzählungen“ sogar zu schwärmen, soweit das in meinem Alter noch möglich ist. Aber jene Offenbachiade ging mir denn doch über die Hutschnur, trotzdem sie von den Herren Oscar Blumenthal und Leopold Schmidt neu überlackiert war. Die bezeichnete Sorte von Publikum war aber hier in ihrem Elemente; hier fand sie auf der Bühne den adäquaten Ausdruck des eigenen Geistes, während vorher der Schauplatz tief, abgrundtief unter ihrem Horizonte gelegen hatte. Im übrigen mag die prachtvolle Ausstattung dieser künstlerischen Blasphemie auch manchen Bessern über die gemeinste Banalität hinweggebracht haben. Ich aber vermochte da nicht durchzuhalten; es wirkte auf mich zu rasch wie nux vomica.

Bruno Schrader

Konzerte

Berlin Das dritte Abonnementskonzert der Singakademie brachte erstmalig eine Kantate für gemischten Chor, mittlere Singstimme, Orchester und Orgel „Kampf und Friede“ von Otto Taubmann zur Aufführung. Die Worte aus der „Offenbarung des Johannes“ hat der Komponist in Beziehung zu den gegenwärtigen Zeitereignissen gebracht, mit der „großen Stadt Babylon“ bezeichnet er unseren Hauptfeind England, er unterstreicht die prahlerischen Worte „Ich sitze als eine Königin“ durch die Melodie des „Rule Britannia“, am Schlusse des zweiten Teils breitet sich als Kontrastwirkung „Deutschland, Deutschland über alles“ aus. Dieses ganze, ausdrücklich hervorgehobene Programm muß als ein ästhetischer Denkfehler bezeichnet werden, aus politischem Haß kann sich kein Kunstwerk gestalten, und die Zeit der Haßgesänge sollte nun endlich einmal vorüber sein! Daß die Komposition aus einer derartigen Quelle fließt, ist bedauerlich, da viel Gutes in Erfindung, Hervorragendes in Satzkunst darin steckt, besonders der zweite Teil zeugt für den ausgezeichneten Musiker. Die Aufführung unter Georg Schumann (Altsolo Frau Werner-Jensen) war mustergültig. Als zweites Werk gelangte am selben Abend „Manfred“ von Rob. Schumann zur Aufführung. Dr. Ludwig Wüllner bot als Hauptdarsteller eine sprachliche Meisterleistung, Frau Anna Wüllner-Hoffmann und Emil Tschirch waren ihm würdige

Partner. Trotzdem unser Geschmack das Melodram heute nicht mehr als künstlerisch vollwertig anerkennt, ist das Werk an musikalischen Schönheiten so reich, daß es von tiefgreifender Wirkung war. K. Schurzmann

Potsdam Potsdam, die alte preußische Königsresidenz, wird von den Berlinern meistens als Vorort angesehen; deren berüchtigte „schnoddrige Schnauze" bezeichnet die berühmte Militärstadt, die immerhin ihre 75000 Einwohner hat, kurzweg als „Potsdorf". Wenn trotz dieser Größe dort kein festes Musikleben wurzeln konnte, so lag das eben an der Nähe Berlins und der besonders günstigen Verkehrsverbindung der beiden Städte. Die Potsdamer fahren eben zu den Berliner Konzerten und Aufführungen und empfanden selten als Mangel, daß das eigene Konzertgetriebe von der Zufälligkeit der auf eigene Rechnung und Gefahr zureisenden Künstler abhing. Nunmehr hat sich dort aber eine Anzahl ernster Musikfreunde zusammengefunden, die bemüht ist, das Musikinteresse in feste, lokale Bahnen zu lenken. Man hatte dabei das Glück, im Hauptmanne a. D. Blankenstein einen Herrn zu finden, dessen Geschick, Opferwilligkeit und Kunstbegeisterung der Sache im verflossenen Winter einen gelungenen und viel verheißenden Anfang gab. So wurde zunächst eine feste Kammermusik eingerichtet, deren drei Abende trotz des Verzichtes auf die gewohnten Reklamemittel den besten Besuch und Erfolg hatten. Sie fanden im Palast Barberina statt, in jenem stattlichen Hause, das einst Friedrich II. der gefeierten Ballerina dieses Namens schenkte. Die Programme enthielten jedesmal zwei Kammermusikwerke und dazwischen Sologesangsvorträge. Für jene war Hjalmar v. Dameck aus Berlin mit seinen treuen Genossen engagiert, für letztere Sängerinnen verschiedener Provenienz, aber bester künstlerischer Qualität. So gestaltete sich das erste Konzert als Mozart-Beethoven-Abend, an dem Mozarts Klarinettenquintett und Beethovens Septett, in der Mitte aber fünf von Elisabeth Ohlhoff gesungene Beethovensche Lieder zu hören waren. Der zweite Abend brachte Schumanns Klavierquintett, in dem Georg Schumann die Klavierstimme spielte, einige Schubertsche Lieder, mit denen Adelina Sandow-Herms für die erkrankte ursprüngliche Sängerin eintrat, und Schuberts Oktett für Streich- und Blasinstrumente. Der letzte Abend war Brahms gewidmet: A dur-Klavierviolinsonate mit Walter Petzet am Klaviere, Lieder und das B dur-Sextett. Diesmal sang die Lieder eine von Herrn Blankenstein aus Osnabrück eingeführte neue Sängerin Hedwig Bode, eine stimmbegabte, wohlgeschulte Künstlerin, der man auf dem Konzertpodium gern wieder begegnen möchte. Der Verlauf dieser Abende war überhaupt so gut und anregend, daß der Unterzeichnete nicht bereut, der Einladung dazu gefolgt zu sein. Jedenfalls wünscht er der Stadt Potsdam aus solchen Anfängen heraus eine sichere, solide musikalische Zukunft. Bruno Schrader

---

Kreuz und Quer

Basel. Die 18. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins findet vom 7. bis 11. Juni in Basel statt.

Berlin. Professor Friedrich E. Koch von der Königl. Hochschule für Musik wurde zum Leiter der Kompositionsklasse an der Hochschule ernannt. Professor Humperdinck, der lange diese Stelle inne hatte, wird fortan nur als Lehrer tätig sein.

Leipzig. Max Kießling, der ausgezeichnete erste Solocellist des Leipziger städtischen Orchesters, beging am 16. d. M. die Feier seines 25 jährigen Wirkens in der Oper und im Gewandhause. — Das verdiente Mitglied des Leipziger städtischen Orchesters Adolf Deutsch beging am 15. Mai die Feier seines 25 jährigen Dienstjubiläums.

— Der Verein der Notendruckereien zu Leipzig gibt bekannt, daß die Musikalienpreise vom 15. Mai an abermals um 20 v. H. erhöht worden sind. Für Papier und Platten gelten die Tagespreise.

— Professor Straube, der Organist der Thomaskirche, gibt in den Monaten August und September 1917 im Mozarteum in Salzburg einen zweimonatigen Orgelmeisterkursus für Berufsorganisten, welcher die Teilnehmer in das moderne Orgelspiel einführen soll.

Meiningen. Eine Kunstreise nach der Schweiz wird die Meininger Hofkapelle unternehmen. Sie wird unter Prof. Piening eine Reihe Mozartscher Werke aufführen.

München. Die erste Einführung in Hans Pfitzners musikalische Legende „Palestrina" bringt eine soeben im Verlag von R. Piper & Co. in München erschienene Schrift: „Hans Pfitzner und die Deutsche Bühne" von Dr. Walter Riezler, dem Direktor des städt. Museums in Stettin; sie kommt gerade recht zur Uraufführung des Werkes im Münchener Prinzregenten-Theater.

Stuttgart. Die Volksoper „Das Lösegeld" von Wolfgang Riedel wurde bei der Uraufführung im Hoftheater unter Leitung Paul Drachs mit lebhaftem Beifall begrüßt. Nach einer Novelle Roseggers gearbeitet, enthält das Stück viel ansprechende, gut instrumentierte Musik.

Zürich. Friedrich Hegar ist zum auswärtigen ordentlichen Mitgliede der Königl. Akademie der Künste in Berlin, Abteilung für Musik, ernannt worden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 22

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 31. Mai 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Meister der Tonkunst in ihrem Verhältnis zur Kinderwelt

Von **Carl Reinecke**

Das Kindergemüt ist weich und eindrucksfähig und kann daher ebensowohl für das Edle wie für das Triviale erzogen werden. Das wußten gar manche Meister, die für die Besten ihrer Zeit und somit für alle Zeit gelebt haben: sie ließen die Kindlein zu sich kommen und wehrten ihnen nicht. Das Kind vermag nicht einen Moses von Michelangelo, eine Missa solemnis von Beethoven, einen Faust von Goethe, eine Disputa von Raffael zu würdigen, aber es soll und muß dazu erzogen werden. Wird es aber zum Verständnis großartiger Kunstwerke erzogen, wenn man ihm die Fabrikware solcher vorsetzt, die da glauben, daß das Platte und Triviale, was etwa dem Geschmacke der großen Masse behagt, auch für das Kind gerade gut genug sei? Dem Kinde soll der schaffende Künstler, ob Dichter, ob Musiker, ob Maler, einfache, aber gesunde und poesieerfüllte Gaben spenden, die durch edlen Inhalt und schöne Form den Geschmack des Kindes auf die rechte Bahn weisen. Daß neben dem Sinnigen auch das Heitere und Drollige dem Kinde gegenüber seine volle Berechtigung hat, wird wohl niemand bestreiten; selbst die possierlichen Verse und die derb-komischen Bilder, die der gute Frankfurter Doktor Hofmann zur Erheiterung für seine kleinen Patienten dichtete und malte und aus denen dann allgemach das Buch vom weltbekannten, aber mannigfach angefeindeten Struwwelpeter entstand, dürfen, um ihres gesunden Humors willen, gewiß nicht ohne weiteres verworfen werden; nichtsdestoweniger wäre es sehr zu bedauern, wenn nicht auch Dichter wie Robert Reinick, Hoffmann von Fallersleben, Friedrich Rückert, Adolf Schults u. a. Lieder und Märchen für die Kleinen gedichtet, wenn nicht Maler wie Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Thumann, Oskar Pletsch u. a. ihren Griffel in den Dienst der Kinderwelt gestellt hätten! Inwieweit auch die großen Meister der Tonkunst die Kindlein zu sich kommen ließen oder auch sich fern von ihnen hielten, das nachzuweisen ist der Zweck dieser Blätter.

Wenn der gewaltige Leipziger Thomaskantor ein „Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach", seinen damals neunjährigen Sohn, „verfertigte", wenn wir in den Notenbüchern von Anna Magdalena Bach, seiner zweiten Frau (die eine gute Sängerin und schwache Spielerin war), acht zweistimmige Menuetten leichtester Gattung, Polonaisen u. a. ähnlicher Art finden, so greifen wir gewiß nicht fehl in der Voraussetzung, daß Bach all diese Sachen speziell für seine eignen Kinder und Schüler schrieb. Ebensowenig wird man irren, wenn man in seinen Präludien, zwei- und dreistimmigen Inventionen, in den sechs französischen Suiten und in der amüsanten leichten Passacaglia in D-Moll eine planmäßige Fortsetzung jener ersten Übungsstücke erblickt, erdacht mit dem feinsten Verständnis für das, was die Jugend bedarf, um zu immer tieferem Kunstverständnis erzogen zu werden. Sein großer Zeitgenosse Georg Friedrich Händel war nicht ein seßhafter Mann wie Bach; er, der Sohn des Hallischen Chirurgus — vulgo Barbiers —, besuchte schon als Knabe Berlin, machte seine Studien zunächst in Hamburg (der zu jener Zeit bedeutendsten Musikstadt Deutschlands), dann in Italien (Florenz, Rom, Venedig und Neapel), und lebte erst von 1710 an einigermaßen ständig in London, von wo aus er dennoch häufige Reisen nach Dublin, Hannover, Dresden, Aachen usw. unternahm. Erst in seinem 68. Jahr heiratete er, und da er lange Jahre hindurch ausschließlich für die Bühne schrieb, dann aber in den letzten 10 Jahren seines ruhmreichen Lebens sich fast nur mit der Komposition von Oratorien befaßte, so ist es begreiflich, daß er keine Beziehung zur Jugend gewann, die ihm daher nur mittelbar etwas verdankt, wenn sie etwa in der Schule seine fast zum Volksliede gewordene Melodie aus Judas Makkabäus „See the conquering hero comes" mit untergelegten geistlichen Worten singt. Auch Gluck, der Förstersohn aus Weidenwang und nachmalige große Reformator der Oper, war sehr beweglich; wir begegnen ihm in Prag, Wien, Mailand, London, Paris, Kopenhagen, bis er endlich seine letzten Lebensjahre wieder in Wien ruhig verbrachte, woselbst er, soviel bekannt, unbeweibt starb. Auch er war infolge seiner Laufbahn als Opernkomponist und als einsamer Mann der Jugend nie näher getreten, sein Genius hat direkt nichts für sie getan, und sie würde Gluck kaum kennen, wenn nicht der Chor: „Welch ein Reiz, welche Majestät" aus Iphigenie in Aulis in manchen Schulliederbüchern Aufnahme gefunden hätte. Anders Mozart, der allerdings auch Vielgereiste, der sich aber früh einen eignen Herd gründete, der oft seine Leier für das Verständnis des Kindergemütes gestimmt hat und dessen Name wohl kaum in irgendeinem Kinderliederbuch fehlt, und wäre er auch nur durch das

zum Volksliede gewordene frisch-fröhliche „Komm, lieber Mai, und mache die Bäume wieder grün" vertreten. Und wie gar viel hat er für die beginnenden Klavierspieler geschrieben! Damit sind aber nicht etwa seine zweihändigen Sonaten gemeint, die zumeist über die Fassungskraft des Kindes hinausgehen und sehr mit Unrecht als Unterrichtsstoff für solche benutzt werden, sondern vielmehr seine allerliebsten vierhändigen Sonaten mit ihren teils sonnig-heiteren, teils herzinnigen Sätzen, viele seiner Variationen und niedlichen Kleinigkeiten, die er — selber noch ein Kind — mit wunderbar feinem Formgefühl schrieb. Haydn, als Mann der Vorgänger und als Greis der Nachfolger Mozarts, den dieser als Vorbild und väterlichen Freund verehrte, während jener in seinen späteren Jahren dem jüngeren Meister nacheiferte, Haydn, der ehrwürdige Schöpfer der heutigen Sinfonie, schrieb auch eine Kindersinfonie, in der statt Flöten und Oboen Nachtigall, Wachtel und Kuckuck ihr Wesen treiben, in der anstatt der Pauke die Trommel und die Schnarre das nötige Fortissimo besorgen helfen. Er schrieb auch die vierhändigen Variationen „Il maestro e lo Scolare", in dem er den allerliebsten Einfall durchführt, den Lehrer stets dasjenige vorausspielen zu lassen, was alsdann auch der Schüler einige Oktaven höher zu spielen hat. Außerdem aber hat er viele Klaviersonaten und Trios geschaffen, die fraglos den Zweck verfolgen, fürs Kind zu sorgen. Wir sehen, daß sowohl der Schöpfer des „Don Juan" und des Requiem wie auch der herrliche Meister, der die Welt mit seiner „Schöpfung" beschenkte, die Kindlein zu sich kommen ließen. Aber auch der einsame Beethoven hat der Worte des Heilands gedacht. Er, den man jetzt in Wort und Bild mit Vorliebe als den Weltentrückten, den Grüblerischen darstellt, der doch aber viel mehr des Anmutigen und Lieblichen, des Heiteren, Glänzenden und Erhabenen geschaffen hat, als des unergründlich Tiefsinnigen, er hat ein entzückendes kleines Trio in einem Satze: „An meine kleine Freundin M. B." (Maximiliane Brentano) geschrieben, ferner das liebliche Klavierstück „An Elise", die beiden Charakterstückchen „Lustig-Traurig", eine vierhändige Sonate und mehrere Variationenhefte und Sonaten für zwei Hände und andres, das zweifellos für die Jugend geschrieben ward; die Kinderliedchen „Marmotte" und „Das Blümchen Wunderhold" nicht zu vergessen. Auch Weber spendete der Jugend manche liebliche Gabe, gleichwie Mendelssohn unter dem Namen „Kinderstücke" leicht spielbare Lieder ohne Worte schrieb; beide aber haben sich wohl mehr durch ihre, zwar nicht für die Jugend gedachten, aber zu Volksliedern gewordenen, gemütvollen Weisen in die Kinderherzen hineingesungen, als durch das, was sie ausdrücklich für diese erdachten. Von allen großen Meistern der neueren Zeit aber hat keiner mit solcher Vorliebe und so vieles für die Kinder ersonnen wie Robert Schumann. Seine hochpoetischen „Kinderszenen", von denen er selber sagt, daß sie „Rückspiegelungen eines Älteren für Ältere" sind, gehören freilich nicht hierher, wohl aber das weltbekannte „Album für die Jugend". Von diesen Stücken schreibt er: „Freilich liebt man die jüngsten Kinder immer am meisten; aber diese sind mir besonders ans Herz gewachsen — und eigentlich recht aus dem Familienleben heraus. Die ersten der Stücke im Album schrieb ich nämlich für unser ältestes Kind zu ihrem Geburtstage, und so kam eines nach dem anderen hinzu. Es war mir, als finge ich noch einmal von vorn an zu komponieren. Und auch vom alten Humor werden Sie hie und da spüren". Waren die Kinderszenen Rückspiegelungen, so enthält das Weihnachtsalbum mehr „Vorspiegelungen, Ahnungen zukünftiger Zustände für Jüngere". Kann man sich auch nicht verhehlen, daß Schumann hie und da zu große Ansprüche an das Kindergemüt macht, sowohl was die Fähigkeit anlangt, „zukünftige Zustände zu ahnen", als auch hinsichtlich des Verständnisses für kompliziertere Harmonik und Polyphonie, so muß man doch bewundern, wie prächtig er mit dem „Fröhlichen Landmann" und vielen, vielen andern Nummern den Kinderton getroffen hat. Ebenso hat der Meister in seinem „Liederalbum für die Jugend" neben den herzigsten, wirklichen Kinderliedern auch solche Lieder geschaffen, die zu hohe Ansprüche an den Stimmumfang sowohl wie auch an die Gesangskunst eines Kindes stellen; in dem vierhändigen Album findet sich neben dem possierlichen „Bärentanz" und andern lieblichen Nummern auch manches, was Kindern nicht frommt. Aber freilich heißt's auf dem Titelblatte auch: „Für kleine und große Kinder". War auch Schumann mit dem „Kinderball" weniger glücklich, und muß man sogar eingestehen, daß die „drei Klaviersonaten für die Jugend" gänzlich verfehlt sind, so hat doch die Kinderwelt Ursache, dem Meister für viele köstliche Gaben von Herzen dankbar zu sein. — Wenn Chopin, der verwöhnte Liebling von Fürstinnen, Gräfinnen und geistvollen Dichterinnen, der den größten Teil seines Lebens in Paris zubrachte, der als Mann wohl kaum noch ein Familienleben kennen lernte und mit dem Kinderherzen keine Fühlung gewann, wenn Chopin die Blüten seiner reichen Phantasie wohl mit vollen Händen über die schöne Welt von Paris und — Warschau ausstreut, für das Lockenköpfchen des Kindes aber kein Blümchen übrig hat, so können wir das zwar bedauern, aber wir verstehen es. Ebenso begreiflich ist dies bei Liszt, der gleichwie Chopin freiwillig das Zölibat auf sich nahm, bis zu seinem 38. Jahre ganz Europa im Triumphe als gefeierter, man möchte sagen: vergötterter Virtuose durchzog und alsdann wohl mehr an Höfen als in Familien verkehrte; auch unter dessen zahlreichen Kompositionen sucht man vergebens nach einem Blättchen, das er der Jugend gewidmet hätte.

Je näher wir der Jetztzeit rücken, je mehr gewahren wir, daß allmählich die großen Meister der Tonkunst das Interesse für die Hausmusik verlieren, geschweige denn ein Herz für die Kinderwelt haben. Weder Berlioz noch Richard Wagner haben für Haus und Familie irgend etwas geschaffen, und nur noch Brahms ist als derjenige zu nennen, der immerhin für die Kinder Robert und Klara Schumanns eine Liebesgabe bereit hatte in Gestalt einer Sammlung deutscher Volkslieder, die er mit leichter Klavierbegleitung versehen hatte. Und später sang er den Kindern noch sein herziges „Guten Abend, gut' Nacht". Ob von den neusten Meistern, deren Ruhm jetzt die Welt erfüllt, noch etwas für die Jugend zu erwarten ist, das ruht im Schoße der Zukunft. Gewiß erfüllt derjenige eine schönere und größere Aufgabe, der große historische Bilder, der Tragödien oder Sinfonien und Oratorien schafft, als derjenige, der Kindermärchen illustriert, der Reime oder Melodien für das kleine Volk erfindet, aber eins schließt, wie wir sahen, das andre nicht aus, und undankbar ist's wahrlich nicht, sich auch einmal in den Dienst der Kinderwelt zu stellen! Das hat Schreiber dieses auch, wie man drastisch zu sagen pflegt, an eigner Haut erfahren. Allein trotzdem — der geneigte Leser

möge verzeihen, wenn ich ein kurzes Wort pro domo rede — bin ich zuweilen meinen „Kinderliedern" und andern Werken für die Jugend gram gewesen, weil ich mir nicht verhehlen konnte, daß sie in gewisser Beziehung meinen größeren Werken im Wege standen. Und gewiß ist es verzeihlich, wenn ein Komponist seine bedeutenderen Werke nicht gerne um jener willen vernachlässigt sehen will. Doch, wie dem auch sei — einen Vorzug besitzt das Schaffen für die Kinderwelt dennoch für sich allein: während die Erfahrung lehrt, daß sich die Anschauung, der Kunstgeschmack, ja selbst das Empfinden der Menschheit im Laufe der Jahre wunderbar wandelt, so daß manches, was unsre Väter etwa zu Tränen gerührt hat, uns heute kalt läßt, vielleicht gar albern erscheint, gewahren wir, daß das unverdorbene Kind von heute gerade so empfindet wie das Kind vor hundert Jahren empfand: es lauscht dem Märchen vom Schneewittchen mit derselben Andacht wie dereinst die Urahne, es spielt dieselben Spiele wie jene und singt mit gleicher Freude deren Lieblingslieder; und in aberhundert Jahren wird das, was sich heute als echte Kindermusik erwiesen hat, noch ebenso fröhlich vom Kindermund gesungen werden wie jetzt, während vielleicht manches von dem, was heute die Herzen der großen Menschen bewegt, dann längst verklungen sein mag. — Edle Saat, in des Kindes Herz gestreut, geht hundertfältig auf, und herrlich lohnend ist die Ernte für den Säemann.

Musikbriefe

Aus Bochum

Von Otto Mühr

Ende April

Das Musikleben in unserer betriebsamen Industriestadt Bochum war im allgemeinen kriegsgemäß; man verstand die obwaltende Notwendigkeit, etwas bieten zu müssen und suchte mit den zu Gebote stehenden Mitteln den immer stärker werdenden Kunsthunger der Bevölkerung zu befriedigen. Im Mittelpunkte der musikalischen Darbietungen steht das Stadttheater. Just zur Kriegszeit ist der stattliche, etwa 1000 Sitzplätze bietende Bau vollendet. Die Bürger sind nicht wenig stolz auf diesen Musterbau und haben rasch dessen wenig erquicklichen Werdegang vom Varietétheater bis zum Stadttheater vergessen. Die Wirren des Krieges bewogen die Stadtverwaltung für das Stadttheater von der Gewinnung eines eigenen Personals abzusehen; da wir leider auch in der mißlichen Lage sind, kein hinreichendes städtisches Orchester für eine Oper zu besitzen, sind wir auf Gastspiele angewiesen. Die Nachbarstadt Essen, mit der die Bochumer von jeher freundschaftliche Beziehungen auf musikalischem Gebiete hegten, suchte durch Operngastspiele das große Bedürfnis der Bevölkerung zu befriedigen. Allwöchentlich war eine Opernaufführung vorgesehen. Es folgte ein wahrer Ansturm auf die Eintrittskarten, sämtliche Opern, auch eine Wiederholung von „Carmen", wurden vor ausverkauftem Hause gegeben. Dr. Mauracher, der Leiter des Essener Stadttheaters, eröffnete mit „Fidelio" den Kranz der Gastspiele. Gleich diese Oper offenbarte Vorzüge und Schwächen der Essener. Das Orchester, wenn es vollzählig zur Stelle war, ergötzte durch Sauberkeit und Wohlklang, die Regie sorgte für Stileinheit. Nur die Solokräfte reichten nicht ganz hin. Das fiel offenkundig in die Wagschale, als Fritz Feinhals als „Don Juan" gastierte. Als nach Neujahr der Kriegsdienst fühlbare Lücken im Personal des Essener Stadttheaters verursachte, wurden die Gastspiele zum großen Leidwesen der Bochumer immer unregelmäßiger.

Der Musikverein unter Leitung des Königl. Musikdirektors Arno Schütze arbeitete mit gewohnter Stetigkeit auch in diesem Jahre an seiner Aufgabe als vornehmster Musikvereinigung Bochums. Sein Programm mußte Schütze den Verhältnissen anpassen; namentlich die Sinfonie ist in unserer Stadt erschreckend stiefmütterlich bedacht worden. Hier spielt der empfindlichste und mißlichste Punkt im hiesigen Musikbetriebe eine gewaltige Rolle. Wir haben augenblicklich nicht ein entsprechendes Orchester, das derart zusammengesetzt ist, um Sinfoniekonzerte geben zu können. Seit drei Jahren müssen wir uns alljährlich mit den wenigen Sinfonien zufrieden geben, die der Musikverein aufführt. Im verflossenen Winter erfreute Schütze durch die F dur-Sinfonie von Brahms, die er trotz des buntscheckigen Orchesters mit Schwung und Wärme herausbrachte. Im ersten Konzert des Musikvereins spielte Schütze das Klavierkonzert von Brahms. Sein großes pianistisches Können, nicht minder des Vortragenden warmer Pulsschlag für Brahms, den er uns Bochumer erst erschlossen hat, verhalfen dem Werk zu einer erhebenden Wiedergabe. Der Chor des Musikvereins bewältigte das Weihnachtsoratorium von Bach mit liebevoller Hingabe; Teile aus der „Missa solemnis" sowie „Nänie" von Brahms fanden infolge guter musikalischer Behandlung lebhaften Beifall. Ein echter Sonnentag im Musikleben unserer Stadt war der Quartettabend des Klingler-Quartetts.

Eine Neuerscheinung in dem Musikbetriebe der Stadt Bochum bildeten die Städtischen Musikabende, die wir dem städtischen Dezernenten für Musikpflege, Stadtrat Stumpf, verdanken. Sie sollten das Kunstleben ergänzen in der richtigen Annahme, daß mit den paar Opern, die im Stadttheater gegeben wurden, der Kunsthunger auch in der harten Kriegszeit nicht befriedigt werde. Dank der Umsicht und dem Scharfblick des Stadtrats Stumpf konnten wir Knote, Emmy Leisner, Klein-Thobfuß bei uns als Gäste begrüßen und bewundern. Frau Boehm van Endert gab einen eigenen Liederabend bei vollbesetztem Hause. Sehr gut führte sich die neugegründete Kammermusikvereinigung des Essener Orchesters ein, die im Septett von Beethoven durch Einheitlichkeit im Spiel und warmer edler Tongebung die Zuhörer hinriß. Musikdirektor Rudolf Hoffmann, der vortreffliche Dirigent des M.-G.-V. „Schlägel und Eisen", interessiert stetig durch sein gewähltes Programm. Neben hervorragenden Männerchorleistungen versteht es der Dirigent, durch mustergültige Vorführungen sinfonischer Werke ein gewähltes Publikum zu seinen Konzerten heranzuziehen. Die C moll-Sinfonie von Beethoven — die zweite Sinfonie überhaupt, welche im verflossenen Konzertjahr zu hören war! — brachte Hoffmann temperamentvoll und mit persönlicher Eigennote zum Vortrag. Die Sängervereinigung, gleichfalls ein stimmedler Gesangeskörper, führte unter Geyers Leitung den „Frithjof" von Bruch mustergültig auf. Kleinere Konzerte, namentlich aber Wohltätigkeitskonzerte fanden in überaus reicher Anzahl statt, die Zeugnis ablegten von der reichlichen Kleinarbeit, die auf musikalischem Gebiete in unserer Stadt geleistet wird.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Ende März

Unser Musikleben ließ sich auch in der zweiten Hälfte der diesjährigen Konzertsaison nicht anmerken, als ob es im Zeichen des furchtbaren Weltkriegs stünde; die musikalischen Genüsse und Darbietungen verdichteten sich eher noch. Musikalisch Bestes und Reichhaltigstes boten wieder die Abonnementskonzerte der Tschechischen Philharmonie unter Dr. Wilhelm Zemáneks trefflicher Leitung, zu denen sich sogar noch ein außerabonnementliches Konzert derselben Orchestervereinigung gesellte. Ich habe bereits in meinem letzten Musikbriefe vielverheißend auf das erste Sinfonie-Orchester der als Musiker rühmlichst bekannten Tschechen aufmerksam gemacht. Der glänzende Abschluß der diesjährigen zwanzig Abonnementskonzerte hat das vielverheißende Lob vollauf gerechtfertigt, wenn auch nicht verschwiegen werden kann, daß die tschechischen Philharmoniker auch nach den Erfahrungen und Schulungen der letzten Konzertsaison immer noch nicht die höchste Stufe sinfonischen Könnens erreicht haben. Der blendende Glanz gleichmäßig erfaßter Fortes, die einschmeichelnde Weichheit des in einheitlichem Striche schwelgenden Streicherkorps, die völlig selbstlose rhythmische Exaktheit und nicht zuletzt auch die dynamische Schattierungskunst bedürfen noch mancher Verbesserung und Ausfeilung. In den Programmen der tschechischen Philharmoniker endlich muß noch eine größere Internationalisierung Platz greifen, wenn man es auch einer nationalen Orchestervereinigung durchaus nicht verdenken kann, ihre besten Meister durch eigene, ihnen ausschließlich gemidmete Konzerte zu ehren. Denn mögen Meister Dvořáks „Slawische Tänze“ auch zu den besten und gediegendsten Schöpfungen ihrer Art gehören, zusammengedrängt in ein einziges Konzertprogramm müssen sie ihre Wirkung und ihren Zweck verfehlen. Man wird mir einwenden, daß die besprochenen Konzerte der tschechischen Philharmoniker ja „populäre Konzerte“ sind. Wohl! Aber erstens verfolgen populäre Konzerte doch vor allem den Zweck, die breite Masse des Volkes allgemein musikalisch zu bilden und mit den besten alten und neuen Werken der Musikliteratur bekannt zu machen, und zweitens ist eben für das Volk das Beste vom Besten gerade gut genug. In der Fülle der Neu- und Uraufführungen dieser Konzerte waren aber auch heuer wieder so viele bedeutungslose und nichtssagende Schöpfungen tschechischer Neutöner vertreten, daß die Aufführung ihrer Werke nur als Konzession an die lebenden tschechischen Tonkünstler verständlich ist. Aus der Fülle des Gebotenen der letzten zwölf Konzerte seien hervorgehoben: Im neunten Konzerte als Erstaufführung für Prag drei Sätze für kleines Orchester „Abendmusik“ von Paul Gräner; im zehnten Konzerte ein dankbar geschriebenes Violinkonzert von Busoni (von dem ersten Sologeiger des tschechischen Nationaltheaters Anton Maixner schwungvoll und mit schönem Tone gespielt) und eine Sinfonie eines der jüngsten tschechischen Tondichter O. Ostrčil, der sein Werk temperamentvoll selbst leitete; im 13. Konzerte eine Haydn-Sinfonie, ein selten gehörtes Klavierkonzert Mozarts; im 15. Konzerte Chwáles mit viel Fleiß, aber wenig Ursprünglichkeit geschriebenes sinfonisches Bild „Kirmeß“, Schuberts (unvollendete) H moll-Sinfonie und Webers „Oberon-Ouvertüre“; im 17., unter Konr. Ansorges Mitwirkung stattgefundenen Konzerte Brahms' F dur-Sinfonie, Liszts (zweites) Klavierkonzert in A dur und aus César Francks sinfonischer Dichtung „Psyche“ vier Orchestersätze; im 19. Konzerte J. Suks düstere zweite Sinfonie „Asrael“, ein ganz hervorragend im thematischen Aufbau und in der dramatischen Steigerung geratenes Werk, und Dvořáks dramatische Ouvertüre „Husiten“; das 20. und abschließende Konzert war dem größten gegenwärtig lebenden tschechischen Meister Vitězslav Novák gewidmet und brachte dessen beide herrlichste und längst akkreditierte sinfonische Werke „In der Tatra“ und „Sturm“, von denen namentlich das letztgenannte, durch vortreffliche Solisten und den glänzenden Chor des tschechischen Gesangvereins „Hlahol“ getragene Werk wieder eine gewaltige Wirkung auslöste. Besonderes Interesse verdiente das zwölfte dieser Abonnementkonzerte, da es ein erweitertes Kammermusikprogramm bot (Mozarts D dur-Serenade für zwei kleine Orchester. Dvořáks Serenade für Blasinstrumente Op. 44 und Beethovens Septett Op. 20), und das unter Mitwirkung des ausgezeichneten Leipziger Orgelmeisters Straube veranstaltete, ausschließlich Werken Joh. Seb Bachs gewidmete 14. Konzert. Das außerabonnementliche Konzert der tschechischen Philharmonie endlich am 17. Dezember 1916 brachte als Hauptwerk in der zweiten Abteilung seines Programmes Beethovens Neunte Sinfonie unter Mitwirkung des tschechischen Gesangvereines „Hlahol“.

Das zweite in der Reihe der von Dr. G. v. Keußler neueingeführten sogenannten Neuen Sinfonie-Konzerte reihte sich würdig dem ersten an. Ein gediegenes Programm, an dessen Stilgemäßheit man wieder seine Freude haben konnte, und eine selten liebevolle künstlerische Ausführung mußten auch diesmal wieder von vornherein den künstlerischen Erfolg verbürgen; Glucks „Alceste-Ouvertüre“, Haydns zweite Londoner Sinfonie, W. A. Mozarts „Maurische Trauermusik“ und Beethovens C moll-Sinfonie bildeten die Vortragsfolge. Dr v. Keußler hatte auch in dem zweiten satzungsmäßigen Konzerte des unter seiner künstlerischen Leitung stehenden Prager Deutschen Singvereines Bedeutendes zu sagen. Zur Aufführung gelangten in diesem Konzerte durchwegs Werke Altmeister Händels, welche zu einem stilvollen einheitlichen Ganzen, zu einer Art Requiem, das den ersten Teil des Konzertes bildete, vereinigt waren; den zweiten Teil des Programms bildete Händels berühmtes Dettinger Tedeum. Der Deutsche Singverein löste auch in diesem Konzerte wieder gleich den mitwirkenden Solisten seine Aufgabe mit echtester Hingabe und Kunstbegeisterung und zeigte sich wieder als der auf der obersten künstlerischen Stufe gesangstechnischen Könnens stehende erste Prager gemischte Chorverein.

Von größeren Konzertveranstaltungen in der zweiten Hälfte der diesjährigen Konzertsaison seien noch erwähnt: die stilvolle Aufführung von Verdis „Requiem“ unter Alexander v. Zemlinskys glänzender Leitung im Neuen Deutschen Theater unter Mitwirkung des Prager Deutschen Männergesangvereins, dessen zwingende Aufführungsnotwendigkeit mir unter den gegenwärtigen Zeitverhältnissen gar nicht einleuchten will, wo so viele herrliche Werke älterer und neuerer deutscher Meister ungebührlich lange ihrer Aufführung oder Wiederaufführung harren müssen, und eine Aufführung von Gustav Mahlers „Auferstehungs-Sinfonie“ im philharmonischen Konzerte des Neuen Deutschen Theaters, die Alexander v. Zemlinsky in genialem Nachempfinden zum Erklingen brachte. Unter den Solistenkonzerten war es namentlich ein Sonatenabend der vielversprechenden jugendlichen Geigerin Amalie Bartfeld und Konrad Ansorges sowie ein Konzertabend des in reifster Künstlerschaft sich gebenden Geigers Hubermann, die mehr als gewöhnlich aufhorchen machten.

Aus Rostock i. M.

Von Gustav Struck

Ende April

Auch am Warnowstrande hat deutscher Fleiß im Winter 1916/17 trotz Kriegsnot und -mühen unbeirrt zur Ehre deutscher Kunst Wertvolles geleistet. Unser Musikleben hielt sich wie bisher auf bedeutsamer Höhe. Direktor Ockert war es gelungen, ein Opernensemble für unser Stadttheater zu gewinnen, das im allgemeinen unsere Wünsche befriedigte. Der Spielplan der Oper war abwechslungsreich, wenn er auch manche Erwartungen nicht erfüllte. Neben den deutschen Meistern Beethoven (Fidelio), Weber (Freischütz), Lortzing (Zar, Undine, Wildschütz), Wagner (Holländer, Tannhäuser, Walküre, Parsifal) kamen die italienisch-deutschen Mischlinge Flotow (Martha) und Meyerbeer (Hugenotten)

zu Wort. Neßlers harmloser Trompeter tauchte wieder auf. Unsere Mozart-Sehnsucht wurde durch eine unvollkommene Zauberflöte nur wenig gestillt. D'Alberts Tiefland fand wieder eine dankbare Zuhörerschar. Natürlich mußte dem feindlichen Ausland der übliche Tribut gezahlt werden. Ohne Carmen, Mignon, Troubadour, Traviata, Rigoletto vergeht eben keine Spielzeit. Sehr gewagt war der Versuch, unter den gegenwärtigen Umständen Rich. Straußens Rosenkavalier mit eigenen Kräften herauszubringen. Immerhin war das, was zustande kam, eine höchst erfreuliche und beachtenswerte Leistung. Die ganze reiche Schönheit des Werkes auszuschöpfen vermochte sie nicht. Mit einem fünfmal wiederholten Parsifal-Festspiel sollte diesmal der Höhepunkt künstlerischen Könnens erreicht werden. Trotz der weihevollen Festspielstimmung, trotz der berühmten Gäste (Wenkhaus [Kassel], Kirchner [Berlin] als Parsifal, Lattermann [Hamburg], Bischoff [Berlin] als Gurnemanz), von denen Wenkhaus wegen seiner geringen stimmlichen Mittel etwas enttäuschte, trotz der stilvollen Inszenierung und allseitigen Hingabe an das Werk empfand ich mit Bedauern, daß das Mysterium seinem Tempel entführt war, dem es durch ein heiliges Vermächtnis angehört. Nur zu wenigen, die voll Sehnsucht nach ihm suchen, kann es wirklich sprechen, nicht zu den Tausenden, die neugierig und erregt ins Theater strömen. Außer den genannten Gästen traten noch Kronen (Hannover) [Wotan] und Bahling (Mannheim) [Holländer] erfolgreich auf. Interessant für Rostock war Ibsens Peer Gynt mit der Griegschen Musik.

Unser Konzertleben hielt sich in den durch den Krieg gezogenen engeren Grenzen. Unter dem tüchtigen Dirigenten, Musikdirektor H. Schulz, fanden die üblichen 4 Sinfoniekonzerte des Konzertvereins und ein Neujahrskonzert statt. Als Glanzpunkte waren vorgesehen: Beethovens heroische Cmoll- und liebliche Pastorale-, Bruckners stark gegensätzliche 7. (Edur) Sinfonie mit der wundervollen Totenklage um R. Wagner und Tschaikowskys farbenprächtige Pathetische Sinfonie. Neben diesen größeren Werken erschienen Bruchstücke aus Wagners Werken und kleinere Stücke klassischer und moderner Meister. Als Solisten wirkten die Berliner Sängerinnen B. Kemp und M. Alfermann, der Hamburger Tenorist Hensel und Edith von Voigtländer (Violine) mit. — T. und M. Reemy veranstalteten 3 Kammermusikabende, an denen sie Streichtrios und -quartette von Beethoven, Spohr, Schubert u. a. zu Gehör brachten. Alfred Kase (Leipzig) und Lena Lübcke (Hamburg), H. Christoffersen und Maria Mora von Goetz gaben gelungene Lieder- und Duettabende, Frau Böhm van Endert mit dem Pianisten Egon Petri ein vortreffliches Konzert.

Nach längerer Pause trat unsere Singakademie mit einem größeren, trefflich einstudierten Chorwerke, Händels Oratorium Judas Maccabäus hervor. Das Bedeutendste, was den Rostockern geboten wurde, war ein Wohltätigkeitskonzert, das unter dem Protektorat der Großherzogin von Oldenburg zum Besten des Kriegsblindenheims in Schwerin stattfand. Eine erlesene Künstlerschar, wie sie sich sonst kaum an einem Abend hier vereinigen ließe, diente dem guten Zweck. Prof. Xaver Scharwenka spielte sein geistsprühendes, berühmtes Klavierkonzert in Bmoll, A. Heinemann trug Balladen vor und sang mit Frau Erna Gerstmann Volkslieder, Mafalda Salvatini spendete die Rezia-Arie und einige Lieder; Dr. Günther war ein feinsinniger Begleiter auf dem Flügel.

Wie überall hat sich auch hier der Theater- und Konzertbesuch sehr gesteigert, doch dürfte dies nicht auf ein größeres Kunstbedürfnis des Publikums, sondern auf das Fehlen anderer privater gesellschaftlicher Veranstaltungen zurückzuführen sein.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mitte Mai

Die von den Professoren Ringberger, Nowowyeski (zugleich Kooperator, Bruder des Komponisten) und Hans Wagner 1916 neu gegründete „Wiener Oratorienvereinigung", welcher man in der laufenden Spielzeit bereits vortreffliche Aufführungen der „Schöpfung", der „Jahreszeiten" und des Mozartschen „Requiem" (als Trauerfeier für Kaiser Franz Josef) verdankte, hat nun am 29. April endlich auch mit größtem Glanze das bedeutendste geistliche Meisterwerk Liszts, sein erhabenes, stimmungsreiches Oratorium „Christus" herausgebracht. Schon für den 1. April geplant, mußte die Aufführung verschoben werden, weil damals das zur Begleitung gewonnene Orchester (das Nedbalsche der „Tonkünstler") anderweitig überbürdet, noch nicht hinlänglich eingespielt erschien. Und vor dem 29. April wäre der Aufführungsraum — der große Musikvereinssaal — nicht zu haben gewesen.

Nunmehr ging aber alles prächtig zusammen und verrichtete namentlich der Chor der neuen Oratorienvereinigung unter der begeisterten und Sänger, Spieler wie Hörer gleich begeisternden hochkünstlerischen Leitung Hans Wagners wahre Wunder an Klangkraft, Schwung, dynamischer Schattierung, so daß alle hierzu gehörigen Sätze — wie die beiden „Stabat mater", das die beglückte Gottesmutter schildernde: „speciosa" der ersten Abteilung im wunderbarsten Gegensatz zu dem unendlich schmerzvollen „dolorosa" des dritten Teiles, ferner der „Seligpreisungen", das „Pater noster", die „Gründung der Kirche", der „Einzug in Jerusalem" im mittleren Teile — zu einer kaum zu überbietenden, hinreißenden Wirkung gelangten. Jener unvergeßlichen, welche die in Rede stehenden Sätze bei den letzten Wiener „Christus"-Aufführungen 1911 — als Zentenarfeier für F. Liszts Geburt — 2. April durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" (unter F. Habel) und 18. April — durch denselben Chorverein von andern verstärkt (unter F. Löwe) hervorgebracht — durchaus nicht nachstehend.

Daß diesmal der Chor im „Stabat mater speciosa" ein wenig im Tone sank, schadet weiter nichts.

Auch das Soloquartett war höchst würdig vertreten und sang namentlich der zu immer größerer künstlerischer Geltung gelangende junge Hofopernbaritonist H. Duhan die unvergleichliche mit Liszts Herzblut geschriebene Trauerszene des Heilandes am Ölberg „Tristis est anima mea" ergreifend schön. (Wenn auch vielleicht hier J. Messchaert 1911 als Sänger des „Christus" noch mehr erschütternde Töne angeschlagen.)

Für die im letzten Augenblick verhinderte Solosopranistin Frau Nina Lefler (von der Volksoper) sprang mutig und mit vollem Gelingen ein ähnlich stimmbegabtes Mitglied der Oratorienvereinigung selbst — ein Frl. N. Schmid — ein. Das Mitglied der Wiener Hofoper Frl. L. Glawischnigg sowie die Herren J. A. Boruttau und Th. Günther ergänzten weiter in trefflicher Weise das Soloquartett. Konzertorganist L. Dite, der Kinderchor der Singschule des Prof. H. Wagner und — wie bereits erwähnt — das jetzt famos eingespielte Tonkünstlerorchester trugen das ihrige zu der herrlichen Gesamtwirkung dieses wahrhaft idealen Festkonzertes bei.

Ungünstig gewählt erschien nur die Mittagszeit für eine mehr als 3 Stunden in Anspruch nehmende Oratorienaufführung. Sie dauerte buchstäblich so lange — von $^1/_2$ 12 bis $^3/_4$ 3 Uhr —, obwohl Prof. Wagner hier und da klug kürzte. Bei einer abendlichen Aufführung des „Christus" wäre wohl niemand vor Schluß fortgegangen, während jetzt der letzte und erhabenste Teil des großen Werkes doch schon vor merklich gelichteten Bänken spielte. Aber weitaus der größte Teil des andachtsvoll lauschenden Publikums hielt bis ans Ende wacker aus und bereitete dann der künstlerischen Seele des Ganzen, dem unermüdlichen, feurigen Interpreten H. Wagner — der einmal wieder sich für eine edle große Sache völlig auszugeben schien —, die schmeichelhaftesten Ehrungen in stürmischem Applaus und schier endlos wiederholtem Hervorruf.

Ende Mai

Von hohem Interesse waren die beiden letzten Abonnementskonzerte (Nr. 2 u. 3) des Orchestervereines der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde, am 4. und 12. Mai veranstaltet. Der treffliche Dirigent dieses überraschend schnell aufgeblühten Dilettantenvereins, Hofopernkapellmeister Lehnert,

sucht da gerne beachtenswerte Raritäten hervor. So eröffnete er das zweite Konzert am 4. Mai mit einer hier gänzlich unbekannt gewesenen sogenannten „Beethoven"-Ouvertüre von Ed. Lassen (vielleicht zur 100jährigen Geburtsfeier des Meisters 1870 komponiert?), die sich recht festlich anhörte. Mit fast notengetreuen Reminiszenzen an das „Meistersinger"-Vorspiel beginnend bringt sie dann — wirksam gruppiert — Beethoven-Zitate aus dem Es dur-Konzert, einem Egmont-Zwischenakt (wo die Musik aus dem zweiten Klärchenlied nachklingt) und aus der großen Quartettfuge des Finales von Op. 59 Nr. 3 C dur, um endlich mit dem glänzend instrumentierten, vollständigen Gellert-Liede „Die Ehre Gottes" (bekanntlich meist als Chor gesungen) hier als orchestrale Apotheose zu schließen. Wurde schon dieses interessante Gelegenheitsstück dank der famosen Aufführung reichlich applaudiert, so steigerte sich natürlich der Beifall noch gewaltig für den ausgezeichneten Solisten des hierauf gespielten Violoncellkonzertes von A. Dvořák, A. Földesý (aus Budapest), wobei auch das Orchester sehr schön begleitete, was gerade bei diesem Stück — vielleicht dem musikalisch wertvollsten Cellokonzert, das es überhaupt gibt — besonders wichtig. Weniger Eindruck machte der hierauf gespielte „feierliche Einzug" von Rich. Strauß; sehr effektvoll à la Wagner orchestriert, klang er immerhin pompös genug. Zum Schluß brachte Kapellmeister Lehnert unseres Rob. Fuchs' seit 1885 nicht mehr hier gehörte C dur-Sinfonie (Nr. 1) in Erinnerung, was nach dem lieblich serenadenhaften Adagio zugleich Anlaß zu einer spontanen Ehrung des im Saal anwesenden verehrungswürdigen Jubilars gab (der ja bekanntlich kürzlich 70 Jahre alt geworden). Bezüglich der Fuchsschen Sinfonie als Komposition (die bei der philharmonischen Uraufführung 1884 hier einen durchschlagenden Erfolg gehabt hatte, der sich aber bei der Wiederholung von 1885 schon merklich abschwächte) fiel mir unwillkürlich ein bezeichnendes Wort R. Schumanns ein, welches er 1833 nach der ersten Aufführung eines neuen Taubertschen Klavierkonzertes einem Besucher des betreffenden Leipziger Gewandhauskonzertes in den Mund legte: „Wollte jemand an diesem Stück durchaus mäkeln, so könnte er höchstens sagen, daß ihm nichts fehle als die Fehler der neuesten Zeit". — Mit anderen Worten, R. Fuchs' C dur-Sinfonie, von der ersten bis letzten Note formell-meisterlich, nach dem echt sinfonischen ersten Satz allerdings immer mehr in das dem liebenswürdigen Autor so viel wahlverwandte Serenadenhafte verfallend, erscheint für den modernsten Geschmack (oder sagen wir: Ungeschmack?) entschieden überholt. Mir bereitete das lange nicht gehörte, überdies trefflich gespielte Werk einen sehr angenehmen Ohrenschmaus, und der Majorität des in diesen Konzerten gewöhnlich zumeist aus Verwandten oder Freunden der Orchestermitglieder zusammengesetzten Auditoriums ging's offenbar ebenso.

Ganz besonders gut hatte Kapellmeister Lehnert seine Getreuen für den 12. Mai zu einer Konzertaufführung (!) des Gluckschen „Orpheus" vorbereitet. Und da die drei Solopartien (bekanntlich durchaus weibliche, da ja auch „Orpheus" von einem Alt gesungen wird) mit den Damen Durigo (Orpheus), Foerstl-Links (Euridice) und Musil (Eros) erstklassig besetzt waren, auch als Chor der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde mitwirkte, war die Wirkung der in dem zweiten — dem Unterweltsakt — noch heute wunderherrlich erscheinenden 155 (!) Jahre alten Oper so stark, als es eben bei Gluck im Konzertsaal sein kann. Da muß eben die Phantasie des Hörers Szene und Kostüm ergänzen. Übrigens ist heuer das epochemachende erste Meisterwerk des großen dramatisch-musikalischen Reformators schon wirklich szenisch — und sogar dreimal hintereinander — als Zöglingsvorstellung auf der Schaubühne unserer Musikakademie (ehemals „Konservatorium") unter Direktor Bopps Leitung angeblich sehr beifällig gegeben worden. Da ich aber hierzu keine Karten erhielt, konnte ich auch darüber nicht berichten.

Rundschau

Konzerte

Barmen Das vierte Konzert der Barmer Konzertgesellschaft vermittelte die Bekanntschaft einer von D. H. Sarnetzki gedichteten und von Dr. Neitzel vertonten Ode „Vaterland" für gemischten Chor, Orchester und Orgel. Großzügig, leidenschaftlich und farbenprächtig, ist die neue Tonschöpfung in der Form modern. Auch in Modulation und Rhythmik gibt sich der Verfasser neuzeitlich. Der dichterische Gehalt der Ode ist musikalisch trefflich dargestellt und verklärt. Stimmungsvoll klingen die Chorsätze. Jedenfalls handelt es sich bei dieser Uraufführung um ein Werk, das die Aufmerksamkeit weiterer Kreise verdient. Der einheimische Violinvirtuose Anton Schoenmaker verfügt nicht nur über ein hohes technisches Können, das er in Tartinis Teufelstrillersonate an den Tag legte, sondern spielte auch Mendelssohns Konzert für Violine mit Orchesterbegleitung stil- und temperamentvoll. Hohen Genuß bereitete die bekannte Stuttgarter Kammersängerin Frau Sigrid Hoffmann-Onegin durch den Vortrag der Arie „O, verzeih', Geliebter" aus Mozarts „Cosi fan tutte" und verschiedener Lieder — „Über die Heide"; „Salome"; „Ruhe, Süßliebchen"; „Spanisches Lied" — von Johannes Brahms. Den Abschluß der diesjährigen Aufführungen der Konzertgesellschaft bildete Beethovens „Missa solemnis". Der durch den Krieg in den Männerstimmen sehr geschwächte Chor konnte auch jetzt noch durchweg den überaus hohen technischen Anforderungen des Tondichters genügen. Etwas ungleich fielen die solistischen Leistungen aus; auf vornehmer, künstlerischer Höhe stand nur die Sopranistin, Frau A. Stronck-Kappel.

Der vor zwei Jahren gegründete, von der ebenso rührigen wie begabten Organistin (an der Wupperfelder Kirche) Elisabeth Potz geleitete Bach-Verein stellt sich hohe Ziele, deren Erreichung ihm in den meisten Fällen fast restlos gelingt. Jedem „Geistlichen Musikabend" liegt ein einheitlicher Gedanke zugrunde, der durch Gesang- und Instrumentalwerke anschaulich und anregend durchgeführt wird. Die 13. Veranstaltung war ein der „Familie Bach" gewidmeter, historischer Abend. Außer mehr oder weniger bekannten Sachen — Präludium und Fuge E moll, Sätze aus der Motette „Jesu, meine Freude" von S. Bach — kamen auch seltener gespielte Werke zu genußreicher Darstellung: Largo für zwei Violinen, Cello, Orgel aus dem B dur-Trio von W. F. Bach; Motette für Doppelchor „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" von J. Chr. Bach (1732—95); Allegretto und Andantino aus dem G dur-Trio von C. Ph. E. Bach (1714—88). An der Ausführung waren außer der Leiterin (Frl. Potz) Marie Queling-Köln (Violine), Grete Eweler-Köln (Violine), Carl Reiche-Elberfeld (Cello) mit künstlerischem Erfolg beteiligt.

Einen besonders tiefen Eindruck hinterließ der 14. Geistliche Musikabend mit dem auf Grundlage des Chorals „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" durchgeführten Thema „Passion und Ostern in Werken alter Meister". S. Bachs vierstimmiger Choral „Christus in Gethsemane", J. Eccards (1553—1611) deutsches Agnus Dei „O Lamm Gottes unschuldig" (fünfstimmig), M. Praetorius' (1571—1621) frohlockender, siebenstimmiger Chor „Erstanden ist der heilig Christ" haben gewiß jedes fühlende Herz tief ergriffen und in unserer ernsten Zeit mit neuer Hoffnung belebt. Eine schöne, erfrischende Einrahmung der gesanglichen Vorträge bildeten die instrumentalen Einlagen: Arie G moll für Cello und Orgel von F. Durante (1684—1755), Arie aus der D dur-Suite für Cello und Orgel von S. Bach, Präludium und Fuge C moll von S. Bach. — In Herrn Carl Knochenhauer (Barmen) lernten wir bei dieser Gelegenheit einen ganz vortrefflichen Cellospieler kennen.

Eine sehr rührige, öffentliche Tätigkeit entfaltet die von A. Siewert geleitete Barmer Musikschule. Recht erfolgreich verlief ein Kammerkonzert, das S. Bach gewidmet war, von welchem wir hörten: Kantate auf „Frühlingswiederkehr" für Sopran, Baß, gemischten Chor und Orchester; Capriccio über die Abreise des geliebten Bruders; die Kaffeekantate.

Volkstümliches Gepräge trug ein Musikabend: den gefallenen Helden zum Gedächtnis (Gesänge und Lieder von Gernsheim, Trautner, Bleyle, Zilcher, Schreck); „Von Kampf und Sieg" (Sachen von Schumann und Weber, Röntgen); Soldatenleben, -leiden, -lieben (Kriegersuite aus „Lustige Feldmusik" für Streichorchester, Lieder von Wicke, Göhler, Haym, Schubert, niederländische Volkslieder).

Das zum Besten einer „U-Boot-Spende" veranstaltete Konzert brachte Webers „Euryanthe"-Ouvertüre in glänzender Darbietung durch das städtische Orchester sowie „Les Préludes" von Franz Liszt. Mendelssohns G moll-Klavierkonzert wurde von Frau Ellen Saatweber-Schlieper vollendet schön gespielt, während Anton Schönmaker in Beethovens Violinkonzert seinen Ruf als hervorragender Geigenspieler aufs neue bekräftigte. Verschiedene Lieder von Wolf, Strauß, Liszt, Wagner fanden durch Th. Reuß-Walsch, M. Wilhelm und H. Bahling treffliche Wiedergabe.

Kapellmeister Höhne nahm sich im fünften Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters R. Schumanns fast vergessener, viersätziger Sinfonie Nr. 1 liebevoll an; Elly Ney van Hoogstraten spielte mit blendender Technik und durchgeistigter Auffassung Mozarts B dur-Konzert und Beethovens Appasionata.

H. Oehlerking

Elberfeld Im Verein mit dem Düsseldorfer Musikverein erfuhr Beethovens wunderbare Missa solemnis durch unsere Konzertgesellschaft (Dirigent Prof. Haym) eine stilreine großzügige Wiedergabe, bei welcher mit schönem Gelingen solistisch Anna Kämpfert, Frau Hoffmann-Onegin, Karl Erb und R. Maest beteiligt waren. Ergreifenden Eindruck hinterließ am Palmsonntag J. S. Bachs tiefsinnige Johannispassion. Sang der Chor seine Partien mit größter Hingabe und Wärme, so waren die solistischen Darbietungen von Eva Bruhn (Essen) und Dr. Felix v. Kraus (München) Musterleistungen.

Anerkennung verdient es, daß die diesjährigen Sinfoniekonzerte sich der hier sehr vernachlässigten Werke eines Anton Bruckner angenommen haben. Die herrliche vierte (romantische) Sinfonie erfuhr durch Dr. Hayms umsichtige Leitung eine eindrucksvolle, abgeklärte Wiedergabe. — Großes technisches Können bewies die noch recht jugendliche A. Busmann in Beethovens Klavierkonzert G dur. Im Vordergrunde der Vortragsfolgen blieben unsere Klassiker; wir hörten u. a. Mozarts G moll- und Beethovens siebente A dur-Sinfonie.

Es fehlte auch nicht an anregenden, künstlerisch wertvollen Solistenabenden. Großen Zuspruches, nicht nur aus den Kreisen des Wandervogels erfreute sich ein Kothe-Abend. Der bekannte Münchener Lautensänger versteht es meisterhaft, den Stimmungsgehalt seiner Gesänge darzulegen, weniger stimmlich als durch Geste und Haltung. Die Vortragsordnung war sehr reichhaltig; an Neuigkeiten verzeichnete sie: eine Volksromanze „Die schöne Lilofee" aus dem 17. Jahrhunderte, drei eigene Lieder für Vorsänger mit Laute und Frauenstimmen.

Einen überaus großen Erfolg hatte ein Beethoven-Abend von Eugen d'Albert; der Konzertsaal vermochte auch bei den sehr hohen Eintrittspreisen die Zahl der Besucher, die sich sogar rings um den Flügel herum gruppierten, kaum zu fassen. Mit dieser äußeren Erscheinung stand der künstlerische Erfolg insofern im vollen Einklang, als der berühmte Pianist auch heute noch eine unübertreffliche Vortragskunst gerade Beethovenscher Werke besitzt. Allerdings geht d'Albert in rhythmischer Hinsicht manchmal „eigene" Wege, auf denen nicht jeder Beethoven-Kenner ihm Gefolgschaft leisten wird.

Ein Brahms-Abend von Kläre Hanisch und Franziska Callwey war insofern überflüssig, als die Kunst gerade dieses Meisters hier ganz übermäßig stark gepflegt wird. Kaum eine Veranstaltung, auf welcher nicht das eine oder andere Werk von Johannes Brahms zum Vortrag gelangt. Darunter haben nicht nur die „Großen", sondern noch viel mehr die zeitgenössischen Tondichter zu leiden. Was die beiden Künstlerinnen boten — Klaviersoli (Variationen über ein eigenes Thema Op. 21,1; Ballade G moll; Rhapsodien); Lieder —, ward einwandfrei vorgetragen und fand darin Beifall einer zahlreichen Zuhörerschaft.

Einen Liederabend vor vollbesetztem Saal gaben 2 Mitglieder unserer Oper: Hanna Dewern und Richard Stieber. Frl. Dewern, eine vielbeschäftigte und gewandte Bühnensängerin, brachte durch ihre umfangreiche und schöne Stimme Lieder von Richard Strauß, Weingartner und Grieg sowie eine Arie aus Figaros Hochzeit zur vollsten Geltung. Richard Stieber wußte die poetische Stimmung in Liedern von Franz Schubert, Hugo Wolf und dem „Gebet" aus „Rienzi" gut zu treffen.

In einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Kriegskinderspende trat der Berliner Pianist J. Dahlke auf; er spielte mit schönem Klangsinn und rhythmischer Empfindung eine Tarantelle von F. Liszt und eine Lisztsche Bearbeitung von Mendelssohns „Sommernachtstraum". Von guter Schulung zeugten die Vorträge des Düsseldorfer Geigers Ludwig Nagel: Tartinis G moll-Sonate und Sarasates „Zigeunerweisen". Auch den Vorträgen des Berliner Hofopernsängers R. Kube fehlte es nicht an Beifall.

Unsere Männergesangvereine sind infolge des Krieges in der Betätigung öffentlicher Musikpflege mehr oder weniger behindert. Die musica sacra hat in Elberfeld immer ein nur zu bescheidenes Dasein geführt. Wir besitzen in unserer Stadt keine Chorvereinigung, die dem rasch aufblühenden Barmer Bach-Verein ebenbürtig sich zur Seite stellen könnte.

H. Oehlerking

Ende März

Hannover Im fünften Abonnementskonzert der Königl. Kapelle erklangen unter Kapellmeister Leonhardts zielsicherer Führung Brahms' C moll-Sinfonie und Mozarts Es dur-Sinfonie, bekannt unter dem Namen „Schwanengesang". Dazwischen sang die dramatische Sängerin der Stuttgarter Oper, Helene Wildbrunn, die Leonoren-Arie aus „Fidelio" und die Ozean-Arie aus „Oberon" mit wohlgeschulter Stimme und geschmackvollem Ausdruck, allerdings ohne tiefere Eindrücke auszulösen. So wie nun das dritte, vierte und fünfte Konzert durchweg klassische und neuromantische deutsche Musikliteratur auf den ihr gebührenden Schild gehoben hatte, so war das sechste Abonnementskonzert ausländischer Programmusik gewidmet. Berlioz' „Fantastische Sinfonie" mit ihrem grellen, rohen Schlußsatz und Liszts auf äußerliche Effekte hinzielende Dichtung „Mazeppa" waren die unter Leonhardts Leitung mit viel Schwung vorgeführten Orchesterwerke; dazwischen spielte Konzertmeister Wollgandt (Leipzig), bekanntlich früher zweiter Konzertmeister hier in Hannover, Dvořáks klangschönes Violinkonzert in A moll mit wundervoller Tongebung und klarster Technik. — Im siebenten Abonnementskonzert, das wieder unter Gilles fein abstimmender Leitung stand, gab es als örtliche Neuheit Hugo Kauns „Märkische Suite", ein mit im guten Sinne modernen Mitteln auf schöne Stimmungen eingestelltes Werk mit verschiedenen reizvollen Einzelbildern. Interessant, aber etwas eigenartig berühren im letzten Satze die eingeflochtenen patriotischen Anklänge (Parademarsch, Hohenfriedberger Marsch und „Deutschland, Deutschland über alles"). Schumanns prächtige B dur-Sinfonie hatte den Abend herrlich eingeleitet, und der Frankfurter Tenorist R. Hutt sang mit wohlgebildeter, leider in der Höhe etwas gepreßt klingender Stimme, tadelloser Aussprache und mustergültiger Atemführung eine Arie aus Massenets „Manon" und Lieder von Brahms, Strauß und Wolf.

Alle anderen für Februar und März angesetzt gewesenen Konzerte, eine nicht geringe Anzahl, mußten auf Anordnung des Generalkommandos wegen Kohlenersparnis ausfallen. Da viele dieser Konzerte mit Eintritt der wärmeren Jahreszeit nachgeholt werden müssen, namentlich die in Aussicht genommenen

Veranstaltungen der Musikakademie und der Musikfreunde, so haben wir mit einer ziemlich langen Nachsaison zu rechnen, die sich wohl bis Ende Mai hinziehen wird.

L. Wuthmann

Kreuz und Quer

Coburg. Das Streichquartett der Herzoglichen Hofkapelle (Konzertmeister Josef Natterer, Hofmusiker Wilh. Bochröder, Kammermusiker Alfr. Lippisch, Hofmusiker Alfr. Patrak) bot vom Februar bis zum Mai in Coburg und in Gotha an je sechs Abenden eine Beethovenfolge mit sämtlichen Streichquartetten des Meisters. Die Veranstaltung erfreute sich in beiden Städten außerordentlich starker Anteilnahme.

Berlin. Die ordentliche Lehrerin für Klavierunterricht an der Königl. Hochschule in Charlottenburg Frl. Marie Bender erhielt den Titel Professor.

Berlin-Steglitz. Der hiesige „Pommernbund zur Förderung heimatlicher Kunst und Art", Vorsitzender Erich Müller, veranstaltete am 23. Mai einen Pommersch-Plattdeutschen Kunstabend, in dem nur plattdeutsche Prosa und Poesie und plattdeutsche Liederkompositionen von pommerschen Dichtern und Tonsetzern vorgetragen wurden durch die Rezitatorin Antonie Römer, die Sängerin Val. Zitelmann und Konzertsänger A. N. Harzen-Müller; letzterer hat schon vor Jahren den ersten vollständigen Katalog plattdeutscher Künstler veröffentlicht.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Zingel führte am 18. und 19. Mai hier und in Anklam mit seinem Chore Friedrich E. Kochs Oratorium „Die deutsche Tanne" auf. Die umfangreiche Baßsolopartie sang beide Male Konzertsänger Harzen-Müller aus Berlin.

Schönau (Katzbach). Mit großem Erfolge wurde hier am 22. April 1917 unter Mitwirkung des Komponisten, der die Orgel spielte, Wilhelm Rudnicks Passionsoratorium „Judas Ischarioth" unter der Leitung von Kantor Poguntke aufgeführt. Den Judas sang Dr. Symanski (Posen) [Bariton], die Jesuspartie H. Schubert (Breslau) [Tenor] und die Rezitative Frl. Donat (Liegnitz) [Alt]. Die Kritik hebt ganz besonders den nachhaltigen Eindruck der sehr wirkungsvollen Chöre hervor.

Siegen. Nach mehr als 30jähriger Tätigkeit starb in Siegen am 17. Mai der Königl. Musikdirektor Franz Heinr. Hofmann im Alter von 77 Jahren. Er war Dirigent des Musikvereins, des evangelischen Kirchenchors und mehrerer Männergesangvereine und hat hier die musikalischen Verhältnisse sehr gefördert. Als Komponist machte er sich durch Schul-, Klavier- und Chorwerke bekannt. Hofmann ist der ältere Bruder des bekannten Leipziger Prof. Richard Hofmann.

Verantwortl. Schriftleiter.: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. Juni 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Luther und die Musik

Von **Hans Schorn**

Seitdem Schumann im Jahre 1852 auf eine Anregung R. Pohls den Plan eines Luther-Oratoriums erwog, worin Luthers Verhältnis zur Musik überhaupt, „seine Liebe für sie, in hundert schönen Sprüchen von ihm ausgesprochen" gleichfalls nicht unerwähnt bleiben sollten, während „Ein' feste Burg" als höchste Steigerung nicht eher als zum letzten Schluß, als Schlußchor, erscheinen zu lassen die Absicht war, haben sich Musikhistoriker mit der Bedeutung Luthers für die deutsche Musikgeschichte beschäftigt, ihm in Büchern wohl auch größere Abschnitte gewidmet. Trotzdem besteht in theologischen Fachkreisen, denen doch zunächst ein Urteil in dieser Frage zukäme, bis heute keine Übereinstimmung. Entweder übersah man in gewisser Absichtlichkeit diese künstlerische Seite Luthers, oder man hielt die Ergebnisse der Spezialforschung für allzu unbedeutend, um sie in größerer Darstellung zu sammeln. Ernsthafte Gelehrte nannten das alles wohl auch Phantastereien und lehnten ein eingehendes Studium als minderwertig ab. So ist es nicht verwunderlich, daß im deutschen Volke von dieser Tätigkeit des Reformators nur ein paar Legenden bekannt sind und die mehr als individualistische Bedeutsamkeit seines Wirkens für die künftige Gestaltung der Musik bis heute fast gänzlich der Allgemeinheit entzogen wurde. Diese unverdiente Zurückhaltung ist endlich überwunden; denn fast gleichzeitig mit der neuen Luther-Darstellung von Scheel erscheint aus protestantischer Pfarrershand ein Büchlein, das die innerliche Notwendigkeit von Luthers Verhältnis zur Musik dartun will und so zum Reformationsfestjahr 1917 auch auf diesem Gebiete den Boden bereitet, um Luthers eigentümliche Stellung zu Kunstgesang und Volkston zu begreifen und endgültig die sentimentalen wie bösartigen Gerüchte verstummen zu lassen, als ob Luther z. B. die Melodie zur festen Burg aus drei verschiedenen Messen zusammengestohlen hätte.

Dr. Karl Anton, der die Ergebnisse seiner Untersuchungen über Luther als Musiker und Reformator der Musik noch in einer größeren wissenschaftlichen Arbeit begründen will, hat das Wichtigste daraus in einer kleinen Schrift „Luther und die Musik" (Zwickau 1916) veröffentlicht, die mit erdrückender Folgerichtigkeit aus Luthers Lebensgang beweist, daß die „Wittenberger Nachtigall" wohl berufen war, ein ordentlich Wort über die Musik mitzusprechen, und daß die Gegner im höchsten Unmute die ungeheueren Folgen richtig erkannt hatten, wenn sie klagten, Luther habe durch seine Lieder „mehr Seelen getötet" als durch Bücher und Reden. Martin Luther war zwar nicht der erste Mönch, der sich von Jugend an mit Musik beschäftigte, er war auch nicht der Erste, der seine fachmännische Ausbildung in der ars musica der Kirche dienstbar zu machen suchte und dabei an eine Verwendung des Volksliedes dachte. Luther war weit fortschrittlicher; er hatte vorwagnerische Ideen (u. a. in der Schrift „Wider die himmlischen Propheten"), er wollte die Musik ausschließlich für die Volkserziehung gewinnen und veredeln und machte hier auch den entscheidenden Schritt, insofern dem Reformator der Künstler zu Hilfe kam. Vor allem wirkte er aber bahnbrechend durch seine Erkenntnis vom unendlichen Werte der Musik, der er nicht nur in der Schule die Bedeutung eines Hauptfaches geben wollte: Er schuf das Wichtigste, was seiner Zeit not tat, die erste Musikästhetik (in seiner Darstellung der Werke des Josquin de Près), die bis auf unsre Tage grundlegend Wesen und Bedeutung der Musik bestimmte. Das sind einige neuentdeckte Feststellungen auf dem noch unbebauten Gebiete der Luther-Forschung. Sie zeigen, daß für Luther die Wirkung der Musik nicht an der Kirchentür aufhört. Dies Resultat überrascht, denn die nähere Untersuchung erweist mit deutlicher Schärfe, wie eng sich das Reformationswerk und die musikalische Vielseitigkeit Luthers gegenseitig bedingen, und daß es wahrhaft keine bescheidenen Bahnen waren, die Luther beschritt, als er statt der lateinischen Gesänge das deutsche Kirchenlied einführte. Das war keine einfache Herzenssache mehr, und darüber hinaus wissen wir aus seinen freundschaftlichen Beziehungen zu zeitgenössischen Künstlern, Komponisten und Kapellmeistern, daß in seinem Sinne wirklich der Musica nächst der Theologie die höchste Ehre zu geben war. Freilich, als die ursprünglichen Volkslieder dann aus dem Dämmerlicht hervortraten und das Gottes-Wort anfing, gewaltig durch den Gesang verbreitet zu werden, da mag Luther von der Wirkung seines Kirchenliedes selbst überrascht gewesen sein. Und wäre er nun wirklich nur der Vorbereiter und Vorarbeiter gewesen, als den ihn manche Forscher hinstellen wollen, dann hätte er wohl alles getan, um die Musik, die mit und nach ihm ein so ganz anderes Ansehen bekam, in die engen Schranken ihrer

früheren dürftigen Duldsamkeit zu verweisen. Aber als echter Künstler macht er gerade das Gegenteil und verhilft nun auch der weltlichen Tonkunst zu einer würdigen Einschätzung. Dr. Anton nennt ihn geradezu den Begründer der Hausmusik!

Wie Luther mit dem Rechte des Stärkeren sich durchsetzte und für seinen Kampf auch die Notenfeder benutzte — ein David, der die Harfe schlägt —, diese Schilderung gehört nicht in die Annalen der Kunst allein; wohl darf aber die Musikgeschichte zufrieden sein, daß heute entehrende Bemerkungen über Luther, den Musiker, unmöglich geworden sind, und daß das fragmentarische Wissen um Luthers musikstrebenden und kunstsuchenden Geist endlich geklärt und reich ergänzt vorliegt. Luthers Autorität als eines der größten Reformatoren der Musik ist gesichert, wie ihn ja schon Wagner mit den Worten von Hans Sachs vorahnend grüßte. An Luthers zuversichtliche ethische Bekenntnisse zur Musik als einer „halben Disziplin und Zuchtmeisterin, der der Satan sehr feind sei", braucht dabei nur erinnert zu werden. Was er über das Hohelied der Musik sagt, hat außerdem Dr. Anton in den trefflichsten Aussprüchen zusammengestellt. Ihre schlagkräftige Formung ist heute wieder ein Labsal, könnte aber auch mit dem ganzen bitteren Ernste Luthers gegen manche demoralisierte Erscheinung aus der musikalischen Gegenwart gerichtet sein. Von Luther, der auch hierin kein Schwärmer und Tonphantast ist, verstehen wir um so besser, daß er allen unmusikalischen Leuten, zumal wenn sie Lehrer oder Theologen waren, Mißachtung entgegenbringen mußte.

Musikbriefe

Aus Aachen

Von Musikdirektor Pochhammer

Ende Mai

Außer den alljährlichen städtischen Konzerten, die den Mittelpunkt unseres Aachener Musiktreibens von jeher und so auch in dem verflossenen Halbjahr bildeten, fanden abgesehen von einer stattlichen Reihe von Volkskonzerten, die Vorzügliches boten, nur wenige Veranstaltungen statt, die ein besonderes Interesse verdienen. Die Zahl der zum Besten des Roten Kreuzes, der Kriegshilf-Institute und für die Lazarette veranstalteten Konzerte war allerdings reichlich bemessen, nur muß man bei der Mehrzahl dieser entweder zu bunt oder zu langweilig bezw. ungeschickt zusammengeflickten Vorführungen meist den guten Willen für die Tat nehmen. Notwendig wäre das eigentlich nicht: im Gegenteil, es könnte da in kleinem Rahmen ganz Erträgliches geleistet werden. Der Fehler liegt fast immer in der Leitung solcher Unternehmungen. Durchschnittlich sind die Vortragsfolgen viel zu ausgedehnt. 100 Minuten Musik — einschließlich der mitwirkenden Geschwisterkünste — genügt vollkommen, denn auf diese Weise währt die Veranstaltung, die Pausen zwischen den Nummern mitgerechnet, ungefähr zwei Stunden. Diese Berechnung dürfte sich auch unsere städtische Musikdirektion ad notam nehmen! Unsere Konzerte sind meist zu lang ... ich spreche nicht von mir selbst, denn ich bin auf ein recht ansehnliches Musikaufnahmequantum geaicht — ... aber im Interesse des Durchschnittshörers (und zwar nicht des unmusikalischen, dem „Nichts" oder „Alles" zu viel ist): er klatscht begeistert Beifall, nachdem er vorher des öfteren nach der Uhr gesehen oder heimlich gegähnt hat, und auf dem Heimwege gesteht er, daß das Konzert doch eigentlich reichlich lange gedauert hat. Wie viel erhebender für den Konzertgeber klingt da die halb unbewußte Kritik des Genusses: „Ach wie schade, daß das Konzert schon zu Ende ist, da hätte ich noch lange zuhören können!"

Um nun auf jene Wohltätigkeitsveranstaltungen zurückzukommen: der zweite Fehler liegt in der Ungleichmäßigkeit der Kräfte. Ein oder zwei Lokalberühmtheiten oder „Beliebtheiten" müssen das Programm für gewöhnlich zugkräftig gestalten, und dazwischen müssen als Lückenbüßer alle möglichen und unmöglichen Kräfte herhalten, die sämtliche Darbietungen des Abends aus dem Gleichgewicht bringen. Eitelkeit und gegenseitige Eifersucht spielen bei der Zusammenstellung der Nummern außerdem eine verhängnisvolle Rolle. Logischen Aufbau des Konzertprogrammes nach irgendeiner Grundidee: Gegensätze, gruppenweise Zusammenfassung, Steigerung bezüglich Klangfarbe, Technik oder Stimmung lassen jene Veranstaltungen fast immer vermissen. Und schließlich fehlen — was bei der Buntscheckigkeit des Personals nicht verwunderlich ist — vernünftig geleitete Proben und Generalproben zumal der Ensemblenummern, die meist auseinanderfallen. Und, wie es in Aachen ist, wird es vermutlich auch in anderen Orten sein.

Neu für Aachen ist der Konzertsaal des jüngst fertig gestellten neuen Kurhauses der Aktiengesellschaft für Kur- und Badebetrieb der Stadt Aachen. Der mit einem Festkonzert anläßlich der Eröffnung der neueren Kuranlagen eingeweihte Konzertsaal des stattlichen Prachtbaus ist ein äußerst geschmackvoll ausgestatteter, 798 Sitzplätze umfassender Raum mit breiten Seiten- und Kopfgalerien, der in einem halbkreisförmigen Ausbau ein Orchesterpodium darbietet, das nicht zu groß ist, um für Kammermusik benutzt zu werden, andererseits aber groß genug, um ein stattliches Orchester zu beherbergen. Die mahagonifarbene Holztäfelung, die dem Konzertsaal etwas warmes, intimes verleiht, hat eine Akustik begünstigt, die für Kammermusikaufführungen geradezu einzig ist, bei Orchesterkonzerten jedoch ein sorgfältiges Abwägen des Forte und Fortissimo besonders für die Blechbläser erheischt, da Kraftentfaltungen, die man sonst nicht als übertrieben im Verhältnis zum Raum bezeichnen darf, hier infolge der günstigen Schalleitung und Resonanzverhältnisse leicht übermäßig wirken.

Daß übrigens die Kurverwaltung mit ihren Veranstaltungen eine glückliche Wahl getroffen hatte, bewies die sehr rege Beteiligung des Publikums, das den Saal jedesmal reichlich füllte. Man darf aber auch mit Recht behaupten, daß die künstlerische Bedeutung der Zykluskonzerte und einiger anderer außerordentlicher Abende in keiner Weise hinter den in gleichem Rahmen gebotenen und als vorzüglich bekannten Kunstgenüssen der Wiesbadener Kurverwaltung zurücksteht.

Das vorher schon erwähnte Eröffnungskonzert brachte in einer raffiniert zusammengestellten anspruchsvollen Vortragsfolge zunächst Beethovens „Weihe des Hauses", die „Hallen-Arie" aus Tannhäuser mit Frau Barbara Kemp als Solistin, die mit mächtiger, ausdrucksvoller Stimme eine volle Wirkung erzielte, das Meistersinger-Vorspiel: eine Lieblings- und Glanznummer unseres Orchesters, mit der Herr Musikdirektor Busch jedesmal begeisterten Beifall weckt, und zwei Gesänge aus Goldmarks „Königin von Saba" und aus Siegfried Wagners „Banadietrich", von denen Herr Hofopensänger Schubert zumal das letztgenannte Stück — für die meisten Zuhörer eine Neuheit — vorzüglich meisterte. Die Orchestergesänge von Strauß, Pfitzner und Schwers versuchte Herr Kammersänger Feinhals, dem Zuhörer näherzurücken, ich glaube nicht, daß es ihm gelang, aber der rückhaltslose Applaus zollte seiner glänzenden Sangesleistung gebührenden Beifall.

Des ewig jungen Altmeisters Mozart „Deutsche Tänze" in der Orchesterbearbeitung von Steinbach entzückten allgemein, und das Duett von Herrn Feinhals und Frau Kemp aus der Oper „Cid" von Peter Cornelius zeugt von liebevollem Eingehen beider Künstler auf die Feinheiten dieses einzigartigen Tonmeisters.

Aus der Reichhaltigkeit des in den fünf Zykluskonzerten Gebotenen sei zunächst der Quartettabend des Rosé-Quartetts hervorgehoben. Diese Künstlervereinigung hatte sich neben Haydns G moll (74) und Beethovens Op. 127 das Brahmsche Klavierquartett Op. 26 gewählt. Das präzise, durchgeistigte Zusammenspiel mit seinen bis ins kleinste gehenden Vortragsabstufungen, dem sich in dem Brahms-Quartett Herr Musikdirektor Busch mit dem Klavierpart äußerst feinfühlig eingliederte, in dem er durch übersichtlich gestaltete, klare Phrasierung nicht wenig zum schnelleren Verständnis des tiefgründigen Brahmsschen Werkes beitrug, ist allbekannt und bedarf keiner besonderen Lobeshymnen. Der Hofpianist Alfred Hoehn aus Frankfurt ist technisch, wie sich das gar nicht anders erwarten ließ, tadellos und ließ es sich angelegen sein, Beethovens Es dur-Konzert recht geschmackvoll herauszuarbeiten, so daß seine Leistung allgemein Anerkennung fand. Zuweit ging Herr Hoehn aber in der Freiheit seiner Temponahme, er überschritt da meiner Ansicht nach die erlaubten Grenzen um ein Erhebliches, zumal er auch die agogischen Dehnungen übertrieb; anstatt durch dergleichen Vortragscharakteristika zusammengehalten zu werden, fallen die Figuren auseinander oder werden unsymmetrisch. Außerdem aber wird, wenn das Orchester nicht geradezu auf den Solisten einexerziert ist — und das ist bei einem Gastspiel ausgeschlossen —, die Arbeit für Dirigenten und Orchester ganz ungeheuer erschwert. Die Fidelio-Ouvertüre und Beethovens Achte zeigten das Orchester auf der Höhe. Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre und die Pastoral-Sinfonie rahmten an einem andern Abend Mendelssohns herrliches Violinkonzert ein, das von unserem städtischen Kapellmeister Fritz Dietrich mit glänzender Technik temperamentvoll durchgeführt wurde. Was besonders sympatisch wirkte, war der Umstand, daß der Solist, der sonst mit Vorliebe die technische Seite betont, auch dem Andante Leben und Wärme einzuhauchen verstand. Im ersten und dritten Satz war die Klarheit und Sicherheit der Technik geradezu vorbildlich, und der allgemeine äußerst herzliche Beifall war in jeder Beziehung gerechtfertigt. In einem Mozart-Abend, in dem Frau Hoffmann-Onegin — Kammersängerin aus Stuttgart — durch Arien aus Mozarts „Cosi fan tutte" und aus „Titus" ihr Können, abgesehen von zu unklarer Aussprache, von der besten Seite zeigte, brachte das Orchester des Meisters immer wieder von neuem entzückende „Nachtmusik" in gewohnter vorzüglicher Ausführung und außer der Don Juan-Ouvertüre, die D dur-Sinfonie (Köchel 505), die von Mozarts weniger bekannten Sinfonien am häufigsten und doch bei weitem nicht genug gespielte, deren Klängen das Publikum mit unverholener Freude aufmerksam folgte.

Haydns „Jahreszeiten" sind in ihrer ewigen Jugendfrische ein Werk, das von je ein Liebling nicht nur der Musikverständigen, sondern aller Musikfreunde ist. Der Aachener städtische Chor hat schon in früheren Jahren seine besondere Vorliebe für dieses liebenswürdige Werk dokumentiert, und seine Leistung unter der Leitung Buschs muß als eine vorzügliche angesprochen werden. Auch die Solisten: Frau Emma Balleridt aus Frankfurt a. M., Georg Meader aus Stuttgart und Julius Gleß aus Köln, lösten ihre Aufgabe zu allgemeiner Befriedigung. Die „Jahreszeiten" sind so recht geeignet, den Zuhörer über die Miseren des Alltagslebens einige Stunden hinwegzutäuschen, und so war es ein glücklicher Gedanke unserer Musikdirektion, mit diesem Stück voller naiver herzensfroher Musikpoesie in das von uns besetzte belgische und französische Gebiet zu reisen und unseren Feldgrauen in drei Konzerten zu beweisen, daß wir, wenn es uns nunmehr auch versagt ist, ihnen aus materiellem Überfluß Liebesgaben zu senden, uns bemühen, ihr Verlangen nach geistiger Nahrung zu stillen. Eine nochmalige Wiederholung des Werks, die wiederum vor ausverkauftem Saale stattfand, dienten dem Besten der kämpfenden Truppen und hatte einen vollen künstlerischen Erfolg, zu dem die Solisten Prof. Fischer aus Sondershausen, Frl. Henny Wolff aus Bonn und Herr Schildbach-Arnold aus Köln nicht wenig beitrugen.

Im dritten Chorkonzert — der Chor sang die Naenie von Brahms für mein Empfinden zu matt — waren uns als Solisten Hubermann aus Berlin (Violine) und als Violoncellist der k. k. Professor Grümmer aus Wien in ihrem Zusammenwirken im Brahms-Konzert Op. 102 verheißen worden. Leider hatten Verkehrsschwierigkeiten Herrn Grümmer am Erscheinen verhindert, und das war bezüglich des Werks, auf das man sich gefreut hatte, sehr zu bedauern. Herr Hubermann aber half uns über die anfängliche Enttäuschung schnell hinweg. — Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte, Adolf Busch und Hubermann sind mir von unseren modernen Violinisten die liebsten; beide haben etwas gemeinsam: eine ungekünstelte Natürlichkeit der Auffassung, ein gesundes kraftvolles und doch warmherziges Temperament, einen von aller Effekthascherei fernen, noblen, verinnerlichten Vortrag bei unaufdringlicher, über jedes Lob erhabener Technik, beide vergessen bei liebevollster Behandlung von Einzelheiten nicht den einen ganzen Satz, ein ganzes Werk beherrschenden großen Charakterzug.

So war denn auch Hubermanns Darbietung des Mendelssohns-Konzerts eine Quelle reinsten künstlerischen Genusses, und die Bachsche Chacome für Solovioline war eine Leistung, die mich an Joseph Joachim gemahnte. Die D dur-Sinfonie von Brahms ist eines der Werke des Tondichters, das durch seine Liebenswürdigkeit und verhältnismäßige Einfachheit der Konzeption allgemein anspricht. Brahms ist der Liebling unseres Musikdirektors, und wahrlich er versteht es, dessen Kompositionen so herauszuarbeiten, daß nicht nur der Musiker, sondern auch der Musikfreund dabei auf seine Rechnung kommt. Die Brahms-Variationen über ein Thema von Haydn sind unserem Publikum liebe Bekannte, die es immer wieder gerne hört.

Adolf Busch, dessen Radetzki-Variationen seinerzeit das allgemeine Interesse auf sich zogen, trat mit der Uraufführung seiner H moll-Sinfonie vor das Aachener Publikum. Das Werk zeugt wiederum von guter Arbeit, die ziemlich feingliedrig ist und leicht ins Breite geht, da die Themenverarbeitung gar gewaltige Dimensionen annimmt. Störend war die Länge für die meisten Zuhörer wohl im vierten Satze, und doch ist dieser Satz nur absolut, nicht aber relativ zu lang: seine Längen sind Abwege in den Durchführungsteilen, die bei alledem manches Interessante enthalten. Der zweite Satz, der volkstümlich melodisch wirkt, besitzt die Abrundung, die dem ersten fehlt. Das Scherzo-Thema ist ein vorzüglicher Gedanke: rhythmisch äußerst prägnant, fein gearbeitet, hat ein schönes Trio mit träumerischem Holzbläserthema als Kontrast, besitzt einen orginellen packenden Abschluß und ist nicht übermäßig lang. Ich möchte nicht bei dem Komponisten in den Verdacht kommen, seine Sätze mit der Elle abmessen zu wollen, denn man merkt in allem und an allem, was Busch bringt, daß es ihm heiliger Ernst ist, und daß er etwas kann; und davor muß man unbedingt Respekt haben; würde es an dieser Stelle nicht zu weit führen, ließe sich auch noch manches sagen, was den Tonsetzer freuen würde, aber er muß sich im eigenen Interesse kürzer fassen — die Wirkung des zweiten und dritten Satzes (wobei der zweite gerade lang genug ist!) mag dafür ein Beleg sein; es liegt unbestreitbar eine Gefahr darin, wenn der Komponist den richtigen Augenblick verpaßt, in dem er sich von einem Gedanken trennen muß. — Busch wurde am Ende der Sinfonie hervorgerufen und durch herzlichen Beifall geehrt. Frau Kwast-Hodapp, die schon als Studierende des Dr. Hochschen Konservatoriums Gutes versprach, hat — ich habe sie seit 15 Jahren nicht mehr gehört — mit der Bewältigung des Beethovenschen C moll-Konzerts gezeigt, daß sie eine vollwertige Künstlerin geworden ist. Ihre hervorragend saubere Technik, verbunden mit einem kräftigen, warmen Anschlag steht unter der Regie einer vorzüglichen Phrasierung, nur darf sie nicht (vgl. Alfred Hoehn) die Vortragsfreiheiten übertreiben.

Herr Arnold Földesy aus Berlin spielte das Violoncellokonzert von Haydn und erbrachte damit den Beweis seiner unumschränkten Meisterschaft auf seinem Instrument: Vortrag und Technik gingen in vollendeter Weise Hand in Hand. Bezüglich der mit unheimlichen Schwierigkeiten gespickten Kadenz fiel mir der Ausdruck des verstorbenen Professors v. Dommer ein: „In welchem Krautgarten mag diese Kadenz gewachsen sein?" Als Kadenz an und für sich: alle Achtung! als Kadenz zu diesem Konzerte wirkte sie wie der personifizierte Anachronismus. Beethovens erste und Mozarts Jupiter-Sinfonie waren frische, impulsiv empfundene Orchesterleistungen. Endlich einmal wieder Bruckner! Die dritte Sinfonie dieses Meisters ist ein originell liebenswürdiges — an einigen Stellen etwas bizarres — Tonwerk, dessen dritter und vierter Satz allgemeinen Anklang fand, während im ersten Satze besonders die mit künstlerischer Vollendung von Herrn Konzertmeister Fischer durchgeführte Solobratschenpartie, die einen wesentlichen Anteil an der Charakteristik dieses Satzes hat, starken Beifall hervorrief. Die Sinfonie war mit liebevollem Eingehen auf ihre Eigentümlichkeiten einstudiert. Ich glaube feststellen zu können, daß unsere Aachener Konzertbesucher Bruckners Sinfonien ziemlich verständnislos gegenüberstehen; könnte da vielleicht die Konzertdirektion fördernd wirken und anstatt irgendeines Neulings, dessen Opus man bringen zu müssen glaubt, lieber Bruckner öfters zu Worte kommen lassen? Ich weiß es recht gut, daß mannigfache Rücksichten gegen Komponist und Publikum und gegen das Konzertinstitut als solches diese Angelegenheit praktisch oft schwierig gestalten; ich kenne allerdings nicht die persönliche Stellung unseres städtischen Musikdirektors zu Bruckner, aber so viel weiß ich, daß ihm Bruckner lieber sein wird als manches andere, zu dessen Vorführung er sich verpflichtet glaubt, während er sich im Innern sagen muß, daß die darauf verwandte Mühe in keinem Verhältnis zum Endergebnis stand. Dieser letzte Gedankengang führt unwillkürlich zu der Vorführung des Weißmannschen Klavierkonzerts durch die treffliche Pianistin Frau Therese Pott aus Köln hinüber. Wie kann man sich nur ein solches Monstrum von Klavierkonzert wählen?! Es mag ja technisch interessant sein, dergleichen zu studieren, aber man betreibt doch vieles zu Studienzwecken, was man darum noch lange nicht vorträgt. Das Ganze mutet wie ein musikalisches Kaleidoskop an, der Orchestersatz hat hierbei noch den Vorzug, von Zeit zu Zeit einen etwas ausgedehnteren, melodiösen Zug aufzuweisen, aber der Klaviersatz wächst sich nur selten und ganz vorübergehend zu einem charakteristischen Solo aus, und die Kadenz war ein höchst schwierig auszuführendes, wüstes Durcheinander von Skalen, Arpeggien und regulären Akkorden; wie gesagt: schade um die viele Mühe, die sich Solist, Orchester und Dirigent gegeben haben. Wie erfreulich wirkte dagegen eine Suite von Strässer: Frühlingsbilder: Säuseln, Stürmen, Rauschen, nächtliche Heimlichkeit mit Nachtigallengesang und Unkenrufen und gespenstischen Nebelgebilden, geräuschvolle Fröhlichkeit und lebendige Feststimmung, alles das zog in eine nicht alltägliche Melodik gekleidet und mit charakteristischer Rhythmik gewürzt an uns vorüber, interessierte und befriedigte. Voller Noblesse, mit klassischer Ruhe und wohltuender Feinheit im Vortrag brachte Herr Professor Felix Berber das Beethovensche Violinkonzert: die originelle, technisch vollendet gespielte Kadenz paßte nicht in den Rahmen des Beethoven-Konzertes. Nachzutragen als hervorragende Orchesterleistungen sind noch: Hector Berlioz' „Harold in Italien", deren Solobratschenpartie bei Herrn Konzertmeister Fischer in bewährten Händen lag, Dvořáks Op. 67, die raffiniert instrumentierte dramatische Ouvertüre „Husitzká" und die für Aachen neue Zwischenaktmusik aus „Die drei Pintos" von C. M. v. Weber. Jede dieser himmelweit voneinander verschiedenen Kompositionen wirkte überraschend durch das scharfe Erfassen und Durchführen der jeweiligen Eigenart, die bei allen drei Werken eine stark ausgesprochene Charakteristik zeitigt, der Herr Musikdirektor Busch in jeder Hinsicht Rechnung trug. Daß die „Matthaeuspassion" von J. S. Bach ein Werk ist, das man des öfteren, ja so gar oft hören kann, ohne daß sein gewaltiger Eindruck dadurch abgeschwächt wird, ist fast unnötig zu erwähnen, und doch hätten wir uns gefreut, einmal ein anderes in die Karwoche hineinpassendes größeres Chorwerk zu hören. Unter den zahlreichen Mitwirkenden muß dieses Mal Frl. Adelheid Wollgarten aus Aachen (Alt) hervorgehoben werden. Das Material dieser Sängerin war von Anfang an vorzüglich; schon bei ihrem ersten Auftreten vor zwei bis drei Jahren hatte man das Empfinden: es ist etwas da, aber sie versteht es nicht zu benutzen. Nun aber scheint der Bann gebrochen zu sein, alles Langweilige, Ausdruckslose ist geschwunden, an Stelle der Unsicherheit ist eine souveräne Beherrschung der Stimmittel getreten, ein warmer lebendiger Vortrag unterstützt von guter Aussprache erfreut den Zuhörer, der sich willig von dem Reiz dieser vollen, klangschönen Altstimme, die auch in der Mezzosopranlage noch sympatisch wirkt, gefangen nehmen läßt. Der Chor sang gut und sicher. Das vielbeschäftigte Orchester war vorzüglich, der Cembalist meist unhörbar: ergo überflüssig. In den Volkssinfoniekonzerten hörten wir unter anderen Frl. Lia Eibenschütz aus Aachen mit dem Klavierkonzert Op. 23 von Tschaikowsky. Die äußerst begabte junge Pianistin hatte technisch alles gut ausgefeilt, so daß sie über dem Werk stand. Obgleich sie leider manchmal (z. B. im dritten Satz) die technische Seite zu stark betonte, ist sie entschieden fähig, gut und fein abgestuft vorzutragen; nur muß sie sich sehr davor hüten, Effekthascherei zu treiben, „Virtuosenmätzchen" zu kultivieren: es geht auch ohne das und wirkt dann noch viel günstiger, denn man merkt zu leicht die Absicht und „wird verstimmt". Frl. Eibenschütz wurde mit wohlverdientem, reichem Beifall ausgezeichnet. Frau Bosch-Möckel aus Zürich zeigte in dem bekannten herrlichen A dur-Violinkonzert von Mozart ein mit solider Technik verbundenes poetisches Empfinden, das sie befähigte, ihre Aufgabe restlos zu bewältigen und sich warme Anerkennung ihrer Zuhörer zu sichern, besonders der zweite Satz gelang der Künstlerin ganz ausgezeichnet. In Frl. Rode aus Osnabrück lernten wir eine Sängerin kennen, die eine schöne, sympatische Stimme besitzt, aber ihre Atemtechnik insofern noch verbessern darf, als sie zu auffällig atmet; der Vortrag war musikalisch feinfühlig und wurde durch gute Aussprache unterstützt. Karl Thomann aus Wiesbaden ist ein ausgezeichneter Violinist, der zwar nicht über einen sogenannten großen Ton gebietet, aber, abgesehen von Technik, den hohen Ansprüchen gewachsen zu sein scheint, außerordentlich musikalisch und tonschön spielt, so daß er mit der „Schottischen Fantasie" von Bruch einen vollen Erfolg errang. Frl. Lulli Aizen aus Krefeld sang Brahms-Lieder: ihre Stimmittel, die die Alt- und tiefere Mezzosopranlage beherrschten, wirkten angenehm, die Atemführung läßt jedoch noch zu wünschen übrig, und die Aussprache ist nicht immer klar, im übrigen war ihre Auffassung der Brahms-Lieder, die sie vortrug, gar nicht übel; fast noch besser gelangen ihr geistliche Lieder von J. S. Bach und J. W. Frank. Frl. Matty Diehl aus Aachen zeigte sich in brillantem Vortrage Chopinscher Kompositionen ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen, zumal zwei Etüden in Asdur und Cismoll beherrschte sie vorzüglich. Nicht sehr abwechselungsreich wirkte die Sonate von Nardini für Violine — Konzertmeister Diehl und Frl. Matty Diehl —, besser gefiel die Brahmssche Violin-Sonate A dur, während von den beiden Stücken von Sarasate: „Les adieux" und „Spanischer Tanz" das letztgenannte vom Violinisten nicht vollkommen bewältigt wurde und sich die Doppelgrifftechnik als nicht ausreichend erwies. Frl. v. Amory aus Aachen bot mit sauberer flüssiger Technik, die aber bezüglich des Einzeltones wie auch des Gesamtvortrags zu sehr an Ausdruckslosigkeit litt, Mozarts D moll-Konzert. Im ersten und letzten Satz konnte man über diesen Mangel von Zeit zu Zeit hinweggetäuscht werden, aber dem zweiten Satz fehlte das gewisse Etwas, das nur eine ausgesprochene künstlerische Individualität hineinzutragen imstande ist. Übrigens kultiviert die Vortragende ausschließlich den schwächlichen „Nur-Finger-Anschlag". Auch zwei Lautenabende waren in der Reihe

dieser Veranstaltungen vorgesehen: zum ersten war Herr Willi Owerzior (Konzertsänger aus Köln) gewonnen, der seine Zuhörer durch geschickten, abwechselungsreichen Vortrag, ein angenehmes Organ, vorzügliche Aussprache und lebendige Geberdensprache — ohne Übertreibung — zu fesseln verstand, und am zweiten war der bekannte Lautensänger Robert Kothe tätig, der, wenn er auch bei der großen Menge Beifall erhielt, seinem Vorgänger gegenüber enttäuschte. Belehrenden Inhalts war ein Abend, an dem Herr Dr. Neitzel aus Köln dem deutschen Volks- und Soldatenliede einen Vortrag widmete, der durch Liedervorträge des Frl. Neitzel illustriert wurde; ein zweiter ähnlicher Abend, der entschieden mehr ansprach als der Neitzel-Vortrag, betraf das deutsche Lied im allgemeinen und Schubert im besonderen. Der Redner, Herr Dr. Gerhard Tischer aus Köln, ging auf die Eigenart des deutschen Liedes auf Schubert und sein Schaffen und Leben ein, und im Anschluß an die besondere Würdigung des Liederkreises „Die schöne Müllerin" folgte der Vortrag dieser Lieder durch Paul Tödten aus Duisburg, der mit gut geschulter, ausdrucksvoller Stimme, unterstützt durch die meisterhafte Begleitung des Musikdirektors Busch, die Worte des Redners bewahrheitete und ergänzte.

Ein gutes Zeichen für den augenblicklichen Stand des Musikbedürfnisses in Aachen war der für die sämtlichen Kammermusikkonzerte der Waldthausen-Stiftung ausverkaufte große Konzertsaal.

Frau Lore Meißner aus Wien ist eine Sängerin, die genau weiß, was sie will und was sie kann und infolgedessen mit ihrem Vortrag immer einer gewissen Wirkung sicher sein kann: so gelang ihr einiges ganz trefflich, wie z. B. der „Zwiegesang" von Louis Spohr, wo die Sängerin mit der Klarinette — die Emanuel Wißmann mit gewohnter Meisterschaft blies — als „Mägdelein" mit dem „Vöglein" eine köstliche Zwiesprache hielt. Bei Brahms hingegen (wie es leider diesem Komponisten gegenüber so oft der Fall ist) fehlten Innigkeit und Tiefe. Nach dem herrlichen Mozart-Trio für Klavier (Busch), Klarinette (Wißmann) und Bratsche (Fischer) wollte der Applaus kaum enden, und das Beethoven-Sextett bewährte in guter Ausführung seine alte Anziehungskraft und unverwüstliche Frische. Das Wendling-Quartett aus Stuttgart hatte sich M. Regers Op. 109 (Esdur), Mozarts Bdur-Quartett (Köchel 458) und das Adur-Streichquartett von Schumann gewählt. Für die Mehrheit der Zuhörer wird wohl das Regersche Werk schwer verständlich gewesen sein, das war es nämlich auch für den Musiker, der dem Werk zum ersten Male gegenüberstand. Am originellsten wirkte zweifellos des zweiten Satzes flüchtiger Gespensterspuk, dessen Ausführung übrigens tatsächlich kaum zu übertreffen war. Der vierte Satz — der, abgesehen vom zweiten, melodiös dankbarste und am einheitlichsten bezw. übersichtlichsten gearbeitete — stellte nicht geringe Anforderungen an die Ausführenden und löste anhaltenden Beifall aus. Mozart und Schumann grüßten den Zuhörer als alte Bekannte in vorzüglicher Auffassung und in Hinsicht auf das gegenseitige Stimmenverhältnis in klarer gut abschattierter Ausführung.

Das Aachener Quartett-Ensemble und als Gäste Franz Förster (Bratsche), Albin Hüttner (Kontrabaß), Wißmann (Klarinette), Pook (Fagott) und Küchenmeister (Horn) spielten mit gutem Gelingen Schuberts Oktett (Op. 166) und das Quintett von Mozart in Gmoll (Köchel 513), zwei Werke, bei deren inniger, lebensfroher Melodik den Zuhörern warm ums Herz wurde. Prof. Felix Kraus aus München bestritt den vokalen Teil des Abends mit vier ernsten Gesängen von Brahms und Liedern von Schubert. Kraus hinterließ keinen besonders nachhaltigen Eindruck: Die Stimme ist eigentümlich dick und kann kein Piano mehr bringen, ohne tonlos zu werden, die Aussprache ist mehrfach unklar: man hat das Empfinden, daß die vorzügliche Schule augenblicklich noch die Stimme über Wasser hält. Die „Fischerweise" von Schubert war die beste Leistung des Abends und wurde von dem Sänger als Dank für mehrfachen Hervorruf als Zugabe wiederholt. Das Leipziger Gewandhausquartett: Edgar Wollgandt und Genossen, beschlossen die Kammermusikabende würdig mit Brahms (Op. 36), Haydn (ein Quartett in Ddur 76 Nr. 5) und Arnold Schönbergs viertem Werk „Verklärte Nacht". Über das Spiel der Quartettvereinigung dürfte wenig Neues zu melden sein. Was die Vorträge dieser Künstler ganz besonders kennzeichnet, möchte ich als eine gewisse ursprüngliche mit sich reißende Frische der Empfindung bezeichnen, die sich in allerlei Kleinigkeiten zu erkennen gibt und den Eindruck hervorruft, als wäre gar kein mühseliges Studieren nötig gewesen. Das entquillt alles so ruhig und selbstverständlich einer einheitlichen Stimmungsunterlage, als könne es gar nicht anders sein; man hat nie den Eindruck des Gekünstelten, Gezierten. Daß Brahms und Haydn keine Wünsche unbefriedigt ließen, war vorauszusetzen. Aber nun Schönberg! Der Wiener Tonsetzer hat sich ein Richard Dehmelsches Poesiemotiv für sein Programmmusikquartett gewählt, das in seiner Eigenart als Stimmungsbild mit Rücksicht auf anwesende feinbesaitete Gemüter nicht gut aufs Programm zu setzen war. Ohne Kenntnis dieses Gedankenganges müßte dem Hörer aber vieles unverständlich bleiben. Aber selbst, wenn man vollkommen orientiert war, so kann, trotzdem das Werk unbestreitbar eine ganze Reihe wirklich schöner origineller Gedanken aufweist, nicht geleugnet werden, daß die Fülle bunter abgerissener melodischer Floskeln, die über den Hörer in zu reichem Maße ausgegossen wird, die Zusammenfassung erschwert. Die Unruhe, die der Vielgestaltigkeit der Motive entspringt, überträgt sich auf den Zuhörer, dem es auf diese Weise z. B. teils unmöglich ist, eine Steigerung logisch einheitlich mitzuempfinden, weil sie sich ihm nicht auch motivisch als Einheit darbietet. Daß dies Quartett sich des Werkes in jeder Hinsicht angenommen hatte, um den Intentionen des Tonsetzers bis ins kleinste hinein gerecht zu werden, bedarf wohl kaum der Versicherung; so imponierte denn das Werk auch denjenigen, denen es ein psychisches Rätsel blieb. Den Leipzigern aber vermittelte der stürmische Applaus den Wunsch: „Auf Wiedersehn!" —

Unter den Sonderkonzerten von Bedeutung stand ein Konzert der städtischen Musikdirektion an erster Stelle, dessen Ertrag auf die Kriegsanleihe gezeichnet und mit Kapital und Zinsen der städtischen Kriegsfürsorge überwiesen wurde. Der Chor sang das „Ave verum" von Mozart und den Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" aus der Matthaeus-Passion recht gut. Kapellmeister Dietrich bewies seine Kunst an einer Tartini-Sonate für Violine und Klavier, Frl. Adelheid Wollgarten sang mit vollem Erfolge eine Altarie von Mozart mit obligatem Klavier und Orchester und „Panis angelicus" von C. Frank mit Begleitung vom Streichorchester und Orgel (Domorganist L. Pütz). Herr Ferdinand Fincke, der zwei Rezitative und Arien aus Händels „Judas Maccabaeus" vortrug, sang mit schönen Stimmitteln, tremolierte aber zu stark.

Willy Burmester war seit langen Jahren nicht mehr in Aachen gewesen, und so hatte sich denn eine zahlreiche Zuhörerschaft eingefunden; er entfesselte mit seiner phänomenalen Technik und der ganz entzückenden Delikatesse und Liebenswürdigkeit seines Spiels Stürme des Beifalls, auch eigene Kompositionen trug er vor: anspruchslose, anständige Musik, die gut klingt, zumal wenn er sie selbst spielt. Eine ausgezeichnete Leistung war ein Wieniawsky-Konzert, während er den Schlußsatz der Beethovenschen Fdur-Sonate nur von der technischen Seite als Virtuosenstück — daher auch viel zu schnell im Tempo! — aufgefaßt hatte. Als Zugabe hörten wir Schumanns Träumerei als ein technisches non plus ultra im pppp! Ein Lieder- und Violinabend des Herrn Adria van der Stap und der Geschwister Schmuckler war leider schwach besucht, die Leistungen aber waren gut. Der Sänger, ein in italienischer Schule großgezogener Baritonist, erwies in deutschen und italienischen Liedern einen in allen Lagen leicht ansprechenden biegsamen Stimmton, der mühelos über jede Tonstärke gebietet, und Frl. Elvira Schmuckler, von ihrer Schwester Alice vorzüglich begleitet, ist eine geschmackvolle Künstlerin, die über einen ausdrucksvollen kräftigen Bogenstrich und eine nicht geringe Technik gebietet.

Die Geschwister Selma und Julius vom Scheidt vom deutschen Opernhaus in Berlin-Charlottenburg hatten einen schönen Erfolg mit einen Liederabend mit geschickt ausgesuchtem, gemischtem (ernstem und heiterem) Programm, das sich aus Werken von Loewe, Wolff, Frank, Hartl, Brecher, Fleck und Schotte zusammensetzte. Die Begleitung versah mit Geschick Frau Kapellmeister Rech von der Hauskapelle des neuen Kurhauses. Schließlich hatten sich die Gebrüder Busch noch einmal zusammengefunden, um das Konzerthalbjahr auf dem Gebiete der Kammermusik mit sämtlichen Violinsonaten Beethovens abzuschließen. Die beiden Künstler sind so aufeinander eingearbeitet, daß sämtliche notwendigen Vortragsschwankungen vollkommen einheitlich wirken, was durchaus nicht immer leicht zu erreichen ist. Besondere Sorgfalt war der möglichst klaren Weiterführung der Themen gewidmet, wenn sie aus der Violinstimme in die Begleitung und umgekehrt hinübergleitend auftreten. Ebenso war mit viel Geschick auf das gegenseitige Stärkeverhältnis der Stimmen Rücksicht genommen, so daß der Fehler, den man oft selbst bei guten Spielern hört (daß nämlich unselbständige Begleitungsfiguren in der Violine aufdringlich wirken, andererseits: sprechende, melodiös selbständige Begleitungen des Klavierspielers unbedeutend klingen, wenn der Violinist zu gleicher Zeit Melodie hat), gänzlich ausgeschaltet wurde.

Mit einem Worte, es waren ausgeglichene Musterleistungen, bei denen man nur eines bedauerte: daß nicht jede Sonate gleich zweimal gespielt wurde.

Traurig aber war es, daß Aachen seit dem Ausbruch des Krieges keine Oper mehr zu hören bekommen hat. Wohl spielen die Personalverhältnisse da eine große Rolle, aber andere Städte haben es doch fertig bekommen, daß das Publikum nicht ganz die gute dramatische Musik entbehrte, und ich bin fest davon überzeugt, mit etwas gutem Willen, das soll heißen: wenn die Direktion mit etwas weniger Verdienst zufrieden wäre, hätte sich das auch hier machen lassen müssen. Nun aber: Operette und wieder Operetten in unserm Stadttheater (im Eden-Theater Possen und Operetten!). Schließlich wird einem das doch zu viel, auch wenn man grundsätzlich gar kein Feind der Operette ist. Daß das unvermeidliche Dreimäderlhaus schon über 40 Aufführungen erlebt hat — für Aachen eine ganz außerordentliche Anzahl —, ist eigentlich ein gutes, anderseits aber ein bedenkliches Zeichen. Erfreulich ist, daß man gerne Schuberts Melodien hört, aber traurig, daß dieses als Operette minderwertige Machwerk den gesamten Hunger nach anständigen Melodien stillen muß. Neulich wurde uns unter vielen Durchschnitts- und Unterdurchschnitts-Werken die Uraufführung einer Operette unseres Aachener Operettentenors Erich Lange „Die Perle des Südens" geboten. Als Erstlingswerk des Komponisten auf diesem Gebiet ist es mit unleugbarem Geschick gesetzt. Der Text von H. Ohnesorg und L. Voß (in drei Akten) ist nicht gut und nicht schlecht, er ist ein Operettentext wie viele hundert andere, und zwar ohne irgendwelche besonderen Vorzüge; viel Handlung ist auch nicht vorhanden. Trotzdem man nun vom Komponisten nicht behaupten kann, daß er sich vom bewährten alten Schema irgendwie emanzipiert hätte — die Operettensexte und der $^{3}/_{4}$-Takt verfolgen uns fast vom ersten bis zum letzten Takt, und die auf den Schlager zugeschnittene „Nummer" beherrscht die Situation —, so muß man ihm doch ein Kompliment machen. Die Melodien sind, ohne ausgesprochene Orginalität zu besitzen, liebenswürdig und frisch und entsprechen dem Text. Die Instrumentation hält sich in bescheidenen herkömmlichen Grenzen, unterstützt aber ganz zutreffend die Vokalpartie. Die Soli-Ensembles dürften polyphoner gesetzt sein, und die musikalische Einleitung ist unbedeutend. Schade darum!, eine flotte geschriebene Operetten-Ouvertüre macht Stimmung und ist eine gute Empfehlung. Nun, es ist, wie schon gesagt, ein Erstlingswerk, und ein Operettentenor, der in der Praxis steckt und offene Ohren und Augen hat — und die hatte Herr Erich Lange — kann noch manches lernen. So ist denn zu erwarten, daß wenn Lange wirklich arbeitet und ihm ein guter Text in den Weg läuft, die nächste Operette einen Fortschritt bedeutet. Gespielt und gesungen wurde vorzüglich. Der Oberspielleiter Otto Normann ist in seinem Fach fast unübertrefflich, die Damen Dann und Finkler sowie Anny Böse machten ihre Sache vorzüglich, nicht minder die Herren Lange (der Komponist), Normann und Fritz Dreher. Auch die Nebenrollen waren gut besetzt. Da das Werk auch bei den Wiederholungen — zumal einige Striche wirkungsvolle Kürzungen veranlaßten — seine Zugkraft nicht einbüßte, so wird es wohl seinen Weg auf andere Bühnen finden und seinem Autor keine Schande bereiten.

Aus Dessau

Von Ernst Hamann

Mitte Mai

In der Zeit vom 5. bis 17. Februar schwieg die Kunst, da der Kohlenmangel unfreiwillige Tage des Feierns gebot. Mit Wagners „Fliegendem Holländer" setzte am 18. Februar die Oper wieder ein. Für die Partie der Senta erschien als Gastin Betty Schubert aus Berlin, die die Rolle trotz einer stimmlichen Indisposition im allgemeinen recht anerkennungswert durchzuführen vermochte. In d'Alberts „Tiefland" wie in Pfitzners „Der arme Heinrich" legte Maria Boekh als Nuri und als Agnes treffliche Proben ihrer schönen Kunst ab. Der 28. Februar brachte als Uraufführung „Das deutsche Volkslied", ein Liederspiel, dessen Idee von Fritz Seelmann stammt. Gustav Partheil hat die Prologe gedichtet und Gerhard Preitz zu dem Ganzen eine feingearbeitete ansprechende Musik geschrieben. Trotzdem das Werk viel Beifall fand, kann man ihm vom künstlerischen Standpunkt doch nicht unbedingt zustimmen, da die Verquickung von einer großen Anzahl von Volksliedern mit der Szene häufig etwas recht Gewaltsames und somit Unkünstlerisches zeigte. Einen prächtigen Jung-Siegfried, gesanglich sowohl wie darstellerisch, vermittelte am 2. März Richard Schubert (Wiesbaden), dem in Betty Schubert (Berlin) für den dritten Akt eine ansehnliche Brünnhilde zur Seite stand. Da das Bartsch-Bertésche „Dreimäderlhaus" noch immer felsenfest in der Gunst des großen Publikums steht, vermochte es nicht wunderzunehmen, daß die Spielleitung das Werk dem Nationaltag der deutschen Bühnen für die 6. Kriegsanleihe vorbehielt. Eine allseitig gediegene Aufführung wurde den „Meistersingern" am 11. März zuteil, die durch das Evchen der Hermine Bosetti (München) noch einen besonderen Reiz erhielt. Ausgezeichnet charakterisierend gestaltete E. Possony (Leipzig) den Kothner. Überhaupt waren die letzten beiden Monate der dieswinterlichen Spielzeit mit Gastspielen reich gesegnet. Wir sahen Hermine Rabl (Mannheim) als Elisabeth, Hans Rudolf Waldburg (Krefeld) als Tannhäuser, Hans Batteux und Franz Schwarz, beide aus Magdeburg, als Fenton bezw. Fallstaff in den lustigen Weibern, Walter Vavre (Wiesbaden) als José, Veronika Engel (Agram) als rassige Carmen, Marie Fiedler-Ranzenberg aus Magdeburg als Walküren-Brünnhilde und dann noch als Fidelio — die Künstlerin wurde daraufhin für die Dessauer Hofoper verpflichtet — und Dina Mahlendorff (Halle) als Martha im „Tiefland". Die Neubearbeitung von Richard Straußens „Ariadne auf Naxos" ging am 8. April erstmalig in Szene. Daß der allzu breite Rahmen des Molièreschen Lustspiels in Wegfall gekommen ist, darin liegt ohne Zweifel ein Vorteil für das Ganze. Ob eine größere Lebensfähigkeit des Werkes daraus entspringt, muß die Zeit lehren. Mit der kritischen Sonde des Verstandes an diese Kunstschöpfung heranzutreten, dürfte wenig ersprießlich sein. Man freue sich vielmehr der reichen musikalischen Schönheiten, die Strauß in verschwenderischer Pracht darüber ausgegossen hat, und genieße sie so, wie man es bei der „Zauberflöte" tut. Unter Franz Mikoreys Führung kam der Orchesterpart zu wundervoller Wiedergabe; in größeren Partien leisteten Minna Tube (Komponist), Maria Boekh (Zabinetta), Dina Mahlendorff (Halle,

(Ariadne) und Hans Nietan (Bachus) Rühmliches. — Neu einstudiert erschienen Mozarts „Bastien und Bastienne“ sowie Humperdincks „Hänsel und Gretel“, in welch letztgenanntem die Gretel Maria Boekh's geradezu den Charakter einer genialen Inprovisation annahm. Nach einer gediegenen Tristan-Aufführung mit Berta Morena (München) als Isolde ging die Spielzeit am 30. April mit den Meistersingern zu Ende.

Die letzten beiden Kammermusikabende der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae boten in schöner Wiedergabe M. Regers Trio für Flöte, Violine und Viola, Op. 77a, Hermann Götzens Klavierquintett, Op. 16, Schuberts A moll-Streichquartett, Op. 26, und Schumanns Es dur Klavierquintett, Op. 44. Den gesanglichen Teil bestritten Elsa Zeidler und Angelika Rummel (Berlin). In die Berichtszeit fiel auch die größte Anzahl der Hofkapellkonzerte (2—7). In ihnen kamen unter Franz Mikorey Liszts „Orpheus“, Beethovens zweite Sinfonie, Dvořáks E moll-Sinfonie (Aus der neuen Welt), Liszts „Hungaria“, Schumanns Es dur-Sinfonie (die „Rheinische“), Vorspiel und Charfreitagszauber aus „Parsifal“, Bachs zweites Brandenburgisches Konzert, Bruckners vierte Sinfonie und Beethovens „Eroica“ zu ausgezeichnetem Vortrag. Als Solisten waren der Reihe nach Xaver Scharwenka (Berlin), Hermine Bosetti (München), Frieda Kwast-Hodapp (Berlin) und Marie Möhl-Knabl (München) gewonnen worden. Reiche künstlerische Ausbeute gewährten neben diesen planmäßigen Abenden noch zwei Sonder-Konzerte, deren erstes unsere einheimische Pianistin Carola Lorey-Mikorey im Verein mit dem Geiger Alfred Wittenberg (Berlin) veranstaltete und deren zweites — sein Ertrag kam dem Unterstützungsfond für die Hinterbliebenen gefallener Unteroffiziere und Mannschaften des Anh. Inf.-Regts. Nr. 93 zugute — sich neben der Hofkapelle der Mitwirkung erster auswärtiger Kräfte — Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg), Robert Hütt (Frankfurt a. M.), Theodor Lattermann (Hamburg) und Gustav Havemann (Dresden) — zu erfreuen hatte.

Aus Kiel

Mitte Mai

April und Mai bescheerten uns noch eine Anzahl zum Teil recht interessanter Konzerte. In einem von Ludwig Neubeck geleiteten Volkskonzert des Vereins der Musikfreunde wurden zwei Uraufführungen geboten: der einheimische Tonsetzer August Marten kam mit einem Vorspiel zu einer Oper „Alarich“ zu Worte, einem feinsinnig gearbeiteten, in vorwagnerischen Bahnen wandelndem Tonstück, und Willy Möllendorff, dessen Name gerade in jüngster Zeit durch seine bichromatische Erfindung viel genannt wird, mit einer zweiten Sinfonie D moll. Möllendorff hat hier bereits eine ansehnliche Gemeinde. Außer manchen schön gelungenen Liedern hörten wir im vergangenen Jahre unter seiner Leitung seine erste Sinfonie. Die zweite bedeutet einen wesentlichen Fortschritt. Der zweite Satz namentlich mit seiner feierlichen Tedeum-Stimmung machte tiefen Eindruck, und der dritte Satz, ein prickelndes Scherzo, rief lebhaften Beifall hervor. Zwischen beiden Werken spielte Max Behrens mit blendender Technik das Es dur-Konzert von Liszt. In einem weiteren Volkskonzert hörte man unter Leitung Arnold Ebels den trefflichen Baritonisten Guttmann (Berlin) als Solisten, und in dem letzten dieser Konzerte verabschiedete sich Theaterkapellmeister Wöllner, den man unbegreiflicherweise ziehen läßt, vom Konzertpublikum. Als Schluß dieser Veranstaltungen des Vereins für Musikfreunde folgte dann unter Neubecks Leitung zum Besten der Orchesterpensionskasse noch ein Wagner-Abend, in dem die Hofopernsängerin Marta Weber außer der Hallenarie noch die drei Gesänge Engel, Träume, Schmerzen vortrug.

Der Kieler Chorverein (Dirigent: Ludwig Neubeck) wartete mit einem Liederabend auf: Der Krieg im deutschen Lied unter solistischer Mitwirkung von Marta Weber und Kammersänger Hans Mohwinkel (Schwerin), die Kieler Liedertafel mit einem wohlgelungenen „Volkstümlichen Liederabend“, in dem Tilde Riedel und der auf Urlaub hier weilende Bariton Otto Kempf, vor Ausbruch des Krieges eine der festesten Stützen des Stadttheaters, künstlerische Darbietungen boten, während der Theaterbassist Schorr, schon infolge andauernden falschen Atmens wenig gefallen konnte, obwohl aus seinem an und für sich trefflichen Baß viel zu machen wäre. Edmund Schmid (Hamburg) kehrte mit dem ausgezeichneten Gesterkamp nochmals zu einem Sonatenabend bei uns ein; Hans Mantinus veranstaltete mit etwa 20 Schülern einen wohlgelungenen Lautenabend.

Das Konzertleben des letzten Winters war reich bewegt. Nicht weniger als 30 Sinfonie- und Volkskonzerte wurden geboten. Man hörte manche wirklich bedeutende solistische Kraft. Unter dem Deckmantel der „Wohltätigkeit“ machte sich daneben leider der Dilettantismus in unerhörter Weise breit. Auch die überhandnehmenden sogenannten „Schülerkonzerte“ gehören in diese Rubrik. Möchte ein baldiger Friede unser Kunstleben auch von all diesen Schädlingen reinigen!!

Das Stadttheater beschloß seine Opernspielzeit mit einer stark gekürzten und orchestral äußerst schwachbesetzten Ring-Aufführung, wiederum unter Hinzuziehung auswärtiger Künstler, von denen der Heldentenor Vogl an erster Stelle genannt sei. Auch Vogelstrom ersang sich als Hoffmann und Pedro abermals große Erfolge. Die Zeiten, wo unser Theater mit eigenen Kräften große Opern in wirklich erfreulicher Art zu geben instande war, scheinen leider vorbei zu sein. Für die große Masse mögen ja die zahllosen Gastspiele stark verlockend wirken; der Direktor hat dabei die Freude an stets ausverkauften Häusern, aber geschlossene, einheitlich gestaltete Aufführungen werden infolgedessen immer seltener, abgesehen davon, daß den einheimischen Sängern die Entfaltungsmöglichkeit beschnitten wird.

—e—

Rundschau

Konzerte

Halle a. S. Mit Kammermusik versorgt uns seit Jahren schon das tüchtig eingespielte Wille-Quartett (Paul Wille, Alfred Wille, Bernhard Unkenstein, Prof. Georg Wille). Neben bekannten Werken von Mozart, Beethoven, Haydn, Brahms brachten die Künstler diesmal die reizvollen Lieder mit Streichquartettbegleitung von Prohaska und E. Krause (Helga und Egon Petri) mit. Die Robert Franz-Singakademie hielt auch in diesem Winter ehrenvoll durch. Hervorzuheben ist die Aufführung von Bachs Johannes-Passion in der sich der glänzend geschulte Chor durch edlen Klang und feine dynamische Behandlung auszeichnete. Die Soli sangen Elisabeth Ohlhoff, Mathilde Schmidt-Haym, Georg A. Walter, Dr. Wolfgang Rosenthal und Dr. Friedrich Viol. Mit einem Passionskonzert fand der von Karl Klanert geleitete Stadtsingechor bei Publikum und Presse viel Anklang Im a cappella-Gesang (im historisch angelegten Programm waren u. a. vertreten: Eccard, Haßler, Bach, Kaiser, Mozart, Anton Bruckner, K. Klanert) tut es ihm so leicht kein anderer Chor gleich. Solistisch waren beteiligt die stimmbegabte Altistin Martha Seeliger und der bedeutende Dessauer Hoforganist Gerhard Preitz. In den Konzerten des Deutschmädchenbundes gab es einen Liszt-Brahms-Abend (Ausführende: Hedwig Kreitz [Klavier] Charlotte Wolf [Gesang]), einen modernen Liederabend von Martha Oppermann, die Wolf, Draesello, Mahler, Schillings und Strauß sang (am Klavier: der Unterzeichnete). Erfreulicherweise nahm auch das Stadttheater im Dezember seine Sinfoniekonzerte wieder auf. Das erste dirigierte Richard Strauß. Seine Interpretation von Mozarts Jupiter-, Beethovens C moll- und Schuberts Unvollendeter Sinfonie hielt sich in natürlich gesunden Bahnen; bei Beethoven nur fielen

gewisse Zeitmaße auf. Zwei weitere Konzerte leiteten die hiesigen Theaterkapellmeister Oskar Braun (Sinfonie A dur von Beethoven, Tasso von Liszt) und Oskar von Pander (Sinfonie E moll Nr. 4 von Brahms), ohne jedoch den sinfonischen Aufgaben, die sich beide Dirigenten, selbst gestellt hatten, voll gerecht zu werden. Hier feierte Artur Schnabel mit Beethovens G dur-Klavierkonzert, dort Franz von Vecsey mit den Violinkonzerten von Mendelssohn und Beethoven glänzende Triumphe. Eine Morgenmusik von Doreluise Meiling brachte im ersten Teile ältere Musik von Tartini (Violinsonate), Bach (Arie) und Scarlatti (Klavierstücke), im zweiten Teile den interessanten, im Musikalischen stark persönlich geprägten Zyklus „Worpswede" von P. Scheinpflug sowie harmonisch fesselnde Violinstücke und Lieder von J. Verstang. Mit der allerseits geschätzten Sängerin verbanden sich Verstang (Violine), P. Klanert (Klavier) und K. Kaufmann (Englischhorn) zu gemeinsamem künstlerischen Wirken. Schließlich sind noch die Sinfoniekonzerte der aus dem Felde beurlaubten Kapelle Inf.-Regt. Nr. 36 zu erwähnen. Im Königl. Musikdirektor Ernst Schneider hat dies Orchester einen künstlerisch hochstrebenden neuen Dirigenten gewonnen, der subtil zu studieren weiß. Aus den Programmen seien hervorgehoben: Sinfonie C moll Nr. 1 von Brahms, Sinfonie mit dem Paukenwirbel von Haydn, Sinfonie C moll und Klavierkonzert B moll von H. Scharwenka, Bläserserenade von Rich. Strauß, Violinkonzert von Mendelssohn, Cellokonzert von d'Albert. Wie diese Werke technisch und geistig bewältigt wurden, das konnte nur Hochachtung abnötigen. Als Solisten wirkten mit ausgezeichnetem Erfolge mit: Licco Amar (Violine), Otto Urack (Cello), Xaver Scharwenka (Klavier), Henriette Bohner und Dina Mahlendorff (Gesang). Paul Klanert

Kreuz und Quer

Berlin. Der allgemeine Deutsche Musikverein wählte in seiner ordentlichen Hauptversammlung zum Vorsitzenden Generalmusikdirektor Prof. Dr. v. Schillings (Stuttgart), zum Stellvertreter Hofrat Dr. Rösch (Berlin), Schriftführer Wilhelm Klatte (Berlin), Schatzmeister Senator Rassow (Bremen), Beisitzer: Generalmusikdirektor Geheimrat Prof. Wolfrum (Heidelberg), Kapellmeister v. Hausegger (Hamburg), Kapellmeister Abendroth (Köln). In den Musikausschuß wurden gewählt: Herm. Bischoff (Berlin), Jean Louis Nicodé (Dresden), Hofkapellmeister Dr. Raabe (Weimar) und J. N. v. Reznicek (Berlin). Obmann des Musikausschusses ist Kapellmeister von Hausegger. Über den gegenwärtigen Stand der Liszt-Gesamtausgabe bot Geheimrat Wolfrum ausführliche, interessante Mitteilungen. Eingehend wurde eine Anregung von Dr. Storck besprochen, die auf die Organisation des Publikums für das zeitgenössische Musikschaffen abzielt. Der Vorstand des Vereins übernahm es, weiterhin zu prüfen, ob und in welcher Weise der an sich sehr begrüßenswerte Gedanke zu verwirklichen ist.

Eisleben. Vergangenen Winter veranstaltete Dr. Herm. Stephani hier u. a. eine Doppelaufführung von Brahms' Begräbnisgesang, zwei Ernsten Gesängen und dem Deutschen Requiem, eine Doppelaufführung von Händels „Jeptha", eine gleiche von Bachs „Gott, der Herr", Arnold Mendelssohns Kantaten „Aus tiefer Not", „Leiden des Herrn" und von eigenen kleineren Werken für Chor und Orchester, ferner 10 Konzerte mit Musikgeschichtsvortrag sowie 12 Vorträge in anderen Städten.

— Unsere Stadt birgt eine bemerkenswerte Seltenheit in ihren Mauern: das Reinharmonium von Carl Eitz. Viele Teilnehmer des Kirchengesangvereinstages (7. und 8. Mai 1917) haben denn auch nicht versäumt, das Werk kennen zu lernen. Die reinen Harmonien der Drei- und Mehrklänge, die merkwürdigen Erscheinungen der Ober- und Kombinationstöne überraschten allgemein. Fast alles, was die Musikgelehrten seit Aristoxenos bis jetzt über die musikalischen Tonverhältnisse erforscht haben, läßt sich am Reininstrument mit überraschender Leichtigkeit klanglich veranschaulichen. Das Eisleber Reinharmonium hat nicht wie unser Klavier nur 12, sondern 36 Töne in der Oktave. Der Erfinder hat für die Universität in Berlin, das Deutsche Museum in München und für das Ausland noch größere Werke erbauen lassen, die 104 in der Tonhöhe verschiedene Töne in einer Oktave haben.

Gera. Der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin hat dem Geheimen Hofrat Kleemann das Offizierskreuz des Greifenordens und dem Hofkapellmeister Laber die große Goldene Verdienstmedaille für Wissenschaft und Kunst verliehen.

— Die Geraer Hofkapelle ist verpflichtet worden, im nächsten Winter in der Leipziger Alberthalle acht volkstümliche Konzerte unter Leitung von Hofkapellmeister Laber zu geben. Diese Konzerte wenden sich an den Kreis der Leipziger Musikfreunde, denen die Gewandhauskonzerte mit ihren hohen Eintrittspreisen in der Regel unzugänglich sind.

Innsbruck. Im Innsbrucker Stadttheater wird die dreiaktige Spieloper „Der Rattenfänger" von Karl Senn zum ersten Male aufgeführt. Das Textbuch stammt von Friedrich Porges. Senn hat sich durch verschiedene Chor- und sinfonische Werke bereits einen Namen gemacht.

Frankfurt a. M. Der neue Spielplan der Frankfurter städt. Bühnen bringt für die Oper drei Werke deutscher Komponisten in Uraufführung: Franz Schreker: Die Gezeichneten; Erich Anders: Venizia; Hugo Röhr: Coeur As. Als Erstaufführungen werden angezeigt: Bittner: Das höllisch Gold; Mozart: Die Gärtnerin aus Liebe (bearbeitet von Bie); Boieldieu: Das Loch in der Landstraße (bearbeitet von Freund) und das Ballett von Paul v. Klenau: Klein Idas Blumen; als Neueinstudierungen: Tristan und Isolde, Ariadne auf Naxos (in der neuen Bearbeitung), Euryanthe, Cosi fan tutte, Doktor und Apotheker von Dittersdorf, Die lustigen Weiber von Windsor und Salviéres Palmire (mit den alten, in Frankfurt erhaltenen Dekorationen von Fuentes).

Leipzig. Dem Organisten an der Universitätskirche Ernst Müller, unserem hochgeschätzten Mitarbeiter, wurde der Titel Professor der Musik verliehen.

— Prof. Arthur Nikisch wurde vom König von Sachsen der Titel Geheimer Hofrat verliehen.

München. Eine Münchner Pfitzner-Woche beginnt am 12. Juni im Prinzregenten-Theater mit der Uraufführung der musikalischen Legende „Palestrina". Am 14. Juni folgt im Königl. Hoftheater der „Arme Heinrich", am 17. Juni die „Rose vom Liebesgarten"; am 13. und 16. Juni finden Konzerte von Pfitznerschen Kammermusikwerken und Liedern statt.

Warschau. Das Schicksal der Warschauer Oper, die am 1. Juni wegen mangelnder Mittel geschlossen werden sollte, hat jetzt eine günstigere Wendung genommen. Die Sängerin Korolewicz-Wayde erbot sich bei einer städtischen Unterstützung von 132000 Rubeln für das Jahr 1917 bis 1918 zur Weiterführung. Die Stadt erhält die Aufsicht über Einnahmen und Ausgaben und zahlt der Unternehmerin 3 v. H. der Roheinnahmen. Die Stadtverwaltung hat das Anerbieten angenommen.

Wien. Julius Bittners neues Schauspiel mit Musik „Der liebe Augustin", Szenen aus dem Leben eines wienerischen Talents in vier Aufzügen, wurde auf Veranlassung des Wiener Journalisten- und Schriftsteller-Vereins „Concordia" am 5. Juni in der Wiener Volksoper dem Wiener Publikum zur Uraufführung geboten.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 24

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 14. Juni 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Johann Stamitz

und sein Einfluß auf die Entwicklung des Violinspiels in Deutschland

Zum 200. Geburtstage (19. Juni 1917)

Von **Bertha Witt** (Altona)

Auch den Tag, da Johann Wenzel Anton Stamitz das Licht der Welt erblickte, kann man in gewissem Sinne als einen Merkstein in der Geschichte der Musik in Deutschland ansprechen, besonders im Hinblick auf die Bedeutung, die dieser Mann für die Entwicklung des Violinspiels in unserm Vaterlande gewann. Diese Kunst hat ja, je mehr sie in ihrem Mutterlande zurückging, in Deutschland so große Fortschritte gemacht, daß man von dem raschen Verfall der Musik in Italien unterstützt, diesem Lande die Vorherrschaft schon lange streitig machen konnte, wie denn auch tatsächlich Mitteleuropa die Führung in der Kunst des Violinspiels, wie in der Musik überhaupt, unbestritten an sich riß. Mit Paganini, dem letzten großen Vertreter dieser Kunst in Italien, war das Schicksal dieses Kunstzweiges in diesem Lande so gut wie besiegelt, wie denn auch seit Spohr, David und Joachim von einer italienischen Schule nicht mehr die Rede ist. Auf diesem Standpunkt stehen wir heute, es ist auch nicht anzunehmen, daß das Erbe dieser Meister uns sehr bald entrissen und die deutsche Schule von einer französischen oder slawischen verdrängt werden könnte, die trotz ihrer hervorragenden Entwicklung doch nie ganz oder — wie die französische — doch nur zeitweise an diese herangereicht oder sie übertroffen haben.

Wenn wir aber 200 Jahre zurückblicken, so kann von einer Kunst des Violinspiels in Deutschland kaum, von einer deutschen Schule natürlich überhaupt nicht die Rede sein. Die junge, in Italien großgewordene Kunst war noch zu sehr ausschließliches Eigentum dieses Landes, und die noch allzusehr im Anfangsstadium steckende Musik in dem von den Reformationskriegen noch allzu verheerten Deutschland zu schwach, um sich bereits zur Selbständigkeit durchgerungen zu haben. Von einem deutschen Musikleben konnte damals noch ebensowenig die Rede sein wie von einer deutschen Musik, und musikalisch stand Deutschland im Gegensatz zu heute zu den musiktreibenden Ländern in einem völlig umgekehrten Verhältnis; d. h. man war in der Musik so gut wie vollständig auf Italien angewiesen. Italienische Sänger und Sängerinnen, italienische Virtuosen beherrschten die Städte der Musik, und einige Fürsten gingen sogar so weit, daß sie selbst ihr Orchester ausschließlich aus Vertretern jener Nation zusammengesetzt wissen wollten.

So machtvoll indessen der italienische Einfluß auch war, konnte doch der vollkommen gesunde, aufstrebende Geist eines geistig hochstehenden Volkes sich mit einer vollständigen Unterordnung nicht abfinden, und so machen sich überall beachtenswerte Ansätze zur Selbständigkeit bemerkbar, die auf geradem Wege dazu führen sollten, ein eigenes Musikleben zu schaffen; Händel, Bach, Gluck wurden hier maßgebend. Zwar war die Schöpferkraft des Bachschen Geistes an Formen gefesselt, über die man hinauszuleben trachtete, denn ebenso wie man die alten Kirchentonarten überwunden hatte, trachtete man für die immer mehr sich erweiternde Gefühlswelt statt des imitatorischen Bach-Stils einen andern, unmittelbareren Ausdruck zu finden.

Um jene Zeit kam der Geiger Johann Stamitz aus Böhmen an den kurpfälzischen Hof zu Mannheim, wo seit 1742 der Musikfreund Karl Theodor regierte. Sein kunstliebender Hof war für die Tonkunst ein überaus günstiger, weil seit langem gut vorbereiteter Boden; es gab — nach Schubert — keinen Ort der Welt, „wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte". Stamitz konnte also kein günstigeres Feld, sein Talent zu entfalten, finden.

Über Stamitz selbst und seine anfängliche Laufbahn bis zu seinem 1745 erfolgten Eintritt als Konzertmeister in die Mannheimer Kapelle ist wenig bekannt. Er war der Sohn eines Schullehrers und Stadtkantors in Deutschbrod und im Geigenspiel und der Komposition Schüler seines Vaters. Als der erste bedeutende Musiker, der aus dem Mannheimer Orchester hervortrat, muß man es zum großen Teil auch ihm zuschreiben, dieses Orchester zu dem besten jener Zeit in Deutschland überhaupt gemacht zu haben. Nie vorher hatte man einen so einheitlichen, fein ausgestalteten Vortrag kennen gelernt, als wie er jetzt die Mannheimer Kapelle auszeichnete, auch das Zusammenspiel der Geiger hatte bis dahin jene ganz aufeinander abgestimmte Präzision entbehrt, die nun eingeführt wurde. Nirgends wird Licht und Schatten besser markiert, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer so einschneidend gemacht und die Katarakte des Harmoniestroms in seiner höchsten Höhe anwirkender

vorgetragen als hier, sagt Schubert. Man hatte es hier tatsächlich mit einem neuen Orchesterstil zu tun, und mit Recht darf behauptet werden, daß durch Stamitz der erste entscheidende Schritt zur modernen Instrumentalmusik getan worden war. Stamitz' zahlreiche Kompositionen kennzeichne die bewußte Abkehr von der alten Sinfonie- und Sonatenform und die Hinneigung zu einer mehr der reinmenschlichen Gefühlswelt entsprechenden Musik.[1])

Die Zeiten sind zwar anders geworden, seitdem der Deutschland bereisende Lord Fordice neidlos feststellte: Preußische Taktik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg! Aber wenn auch die Landsleute dieses edlen Lords die preußische Taktik heute als willkommenen Vorwand für ihre Vernichtungspläne benutzen und von Mannheimer Musik im besonderen die Rede zu sein aufgehört hat, so hat es doch seither kein Mittel gegeben, der deutschen Musik im allgemeinen beizukommen. Stamitz starb nach zwölfjähriger Wirksamkeit in Mannheim am 27. März 1757 und hinterließ eine Erbschaft, deren Bedeutung eine bleibende war. Pflanzte sich zunächst in seinen beiden, mehr oder minder berühmt gewordenen Söhnen seine Kunst nach außen hin fort, so behauptete sich seine Tradition in Mannheim selbst durch seine Schüler, unter denen hauptsächlich Cannabich zu nennen ist. Aber durch Stamitz war nicht allein eine gewisse Befreiung von der italienischen Musikvormundschaft hervorgerufen oder doch gefördert worden, er war auch der Vater der Mannheimer Violinschule, die, von fremden Einflüssen immer mehr sich befreiend, zum nährkräftigen Boden einer rein deutschen Kunst des Violinspiels wurde. Selbst als die Vereinigung Bayerns und der Pfalz den Hof in Mannheim aufhob und damit der Mannheimer Schule im Grunde ein Ende machte, wurden die vortrefflichen Traditionen dieser Schule doch in München tatkräftig fortgepflanzt. Es war mit der Zeit auch eine sogenannte Berliner Schule entstanden, aber während diese ebenso wie die Münchener ihre Bedeutung allmählich verlor, bestand die maßgebende Bedeutung Mannheims immer noch fort. Als letzter und hervorragendster Vertreter dieser Schule ging Ludwig Spohr aus ihr hervor, gleichsam als krönender Abschluß von Stamitz' Werk, das durch ihn geläutert der neuen Generation überliefert wurde. Seitdem Spohr und seiner Kasseler Schule eine ausschlaggebende Bedeutung für die Entwicklung des Violinspiels in Deutschland zufiel, hat die Mannheimer Schule äußerlich aufgehört zu existieren, obgleich ihre Traditionen in Spohrs Kunst weiterlebten. Seine Schule zeichnete sich aus durch ihre ernste, der absoluten Musik zustrebende Richtung, die einen bewußten Gegensatz zu der im Virtuosentum wurzelnden, nun aber verfallenen italienischen Schule bildete. Schließlich erlosch auch die Herrschaft Kassels, um nunmehr an die schon damals in voller Blüte stehende Wiener Schule überzugehen. Diese zeichnete sich dadurch aus, daß sie mit der ernsten, norddeutschen Richtung bis zu einem gewissen Grad das früher in Italien gepflegte Virtuosentum in höchster Vollendung in sich vereinigte, wie denn ja auch die Programme unserer gegenwärtigen Geiger beiden Richtungen gleicherweise gerecht zu werden suchen. Ausgezeichnete Geiger, wie Ahner, Hauser, Joseph Böhm und dessen Schüler, Altmeister Joachim, zeugen für die Bedeutung Wiens. Doch kann man sagen, daß Joachim durch seinen Verkehr mit dem Gewandhaus-Konzertmeister David den Einflüssen der Kassel—Mannheimer Richtung wiederum zugänglich wurde, wie denn auch Wien wiederum bis zu einem gewissen Grad in Mannheim wurzelte, und wie bei Joachim das Virtuosentum ausschließlich dem reinen Künstlertum unterordnet war. Joachims Berliner Tätigkeit hatte zur Folge, daß die alte Berliner Schule neu erstand und sich seitdem Wien und Berlin die Herrschaft teilten. Doch sind beide Schulen durch vielfache Wechselwirkungen so eng miteinander verbunden, daß man von einem merklichen Unterschied kaum noch reden kann. Während Joachims Schüler, unter denen Barth, Hubay, Heß, auch Marie Soldat und Gabriele Wietrowetz hervorragen, in seinen Bahnen fortstrebten, finden wir in Wien Wilh. Ernst, Dont usw. und weiterhin Rappoldi in Dresden und Auer in Petersburg, die wiederum das Erbteil der Altmeister einer neuen Generation überlieferten, so Hubay dem jungen Meister Vecsey, oder Auer seinem zahlreichen Schülerkreis, aus dem Elman zu nennen wäre. Von einer scharfen Grenze unter den verschiedenen Richtungen kann heute natürlich nicht mehr die Rede sein, denn ebenso wie Joachim der Kasseler Richtung zugänglich wurde, wechselte beispielsweise Auer von Dont zu Joachim über. Man kann also heute sein Urteil dahin zusammenfassen, daß wir es jetzt mit einer Generation zu tun haben, die sich die Vorteile aller Richtungen, auch der italienischen, gleicherweise zunütze macht, die aber letzten Endes doch in einem Boden wurzelt, den in Mannheim vorzubereiten Stamitzens Werk war. Und insofern ist die Bedeutung der Mannheimer Schule eine außerordentliche, deren Einfluß sich auch weiterhin nicht mehr verlieren können wird.

[1]) Für Stamitzens große Bedeutung als Komponist verweisen wir auf die bahnbrechenden Untersuchungen von Hugo Riemann. Die Schriftleitung



Die Wasser- und Feuerprobe in der Zauberflöte

Über Schikaneders Quellen zu dem Textbuch findet sich im letzten Heft der „Geschichtsblätter für Technik, Industrie und Gewerbe“ ein Aufsatz „Technisch-Geschichtliches zu den Tugendproben der Zauberflöte“, dem folgendes entnommen ist. Bekanntlich ist im Text sehr viel aus Friedrichs des Großen Lieblingsroman „Sethos“ des Abbé Terrasson entlehnt, den einst der Wandsbeker Bote Matthias Claudius ins Deutsche übersetzt hat. Der Roman des Abbé Terrasson kann als ein Vorgänger von Georg Ebers' „Ägyptischer Königstochter“ betrachtet werden; er gehört aber auch in die Literaturgattung, die man in der Geschichte der antiken klassischen Literatur nach dem Vorbilde des Diktys und Dares Schwindelliteratur genannt hatte.

Auch der Abbé Terrasson gibt vor, eine zufällig gefundene griechische Handschrift übersetzt zu haben, geradeso wie es Montesquieu mit dem „Temple de Gnide“ getan hat. In dem Roman „Sethos“ muß der Prinz dieses Namens jene Proben bestehen, wie sie ganz ähnlich in der Zauberflöte vorkommen; natürlich kann die Romanschilderung mit leichten Mitteln umständlichere Vorrichtungen hinzaubern als die Bühnenmaschinerie, trotz ihrer ungeheuren Fortschritte. Die Feuerprobe ist in dem ägyptischen Roman folgendermaßen geschildert:

„Als man in die über hundert Fuß langen und breiten Kammern hineinsah, waren zur Rechten und zur Linken zwei Scheiterhaufen ganz nahe nebeneinander gestellt und drum herum Zweige von drei sehr weichen wohlriechenden brennbaren Holzarten in Gestalt von Weinreben gewunden. Der Rauch ging durch lange eigens dazu angebrachte Röhren hinaus; aber die

Flamme, die bis an das Gewölbe hinaufloderte und dann wieder in Wellen herunterschlug, gab dem ganzen Raum, den sie einnahm, das Ansehen eines glühenden Ofens. Weiter fand Sethos zwischen den beiden Scheiterhaufen auf dem Boden einen Rost von rotglühendem Eisen acht Fuß breit und dreißig Fuß lang. Dieser Rost war aus Rauten gemacht, zwischen denen nur ein Platz gelassen war, wo man den Fuß hineinsetzen konnte. Sethos sah wohl ein, daß er über den Rost mußte, um weiterzukommen, und er tat es mit ebensoviel Schnelligkeit . . . Als Sethos mit Freuden diese Proben überstanden hatte, fand er einige Schritte weiterhin einen Kanal von mehr als 50 Fuß Breite, der von einer Seite in diese unterirdische Kammer durch eiserne Gitterstangen hereinlief und auf der anderen ebenso heraus. Dieser Kanal, der aus dem Nil abgeleitet war, machte auf der einen Seite, wo er hereinlief und ehe er an die eisernen Stangen kam, den gewaltigen Lärm eines Wasserfalls. Das Licht, das die Flammen der Feuerprobe noch von sich gaben, obgleich sie zusehends abnahmen, zeigte dem Sethos jenseits des Kanals eine Halle, inwendig mit Stufen, davon die höchsten sich ins Dunkle verloren. Sethos schwamm hinüber und kam an einen Absatz, welcher der Boden einer Zugbrücke war, die man niedergelassen hatte, um ihn aufzunehmen".

Jedenfalls haben also die Ausstattungen der Zauberflöte, die sich an altägyptische Architektur und Kultur hielten, ihre Begründung in der Sethos-Vorlage, die Schikaneder ausgiebig in seiner Textdichtung benutzt hatte. Nutrimentum spiritus steht als Inschrift auf der von dem Abbé Terrasson in seinem Roman beschriebenen Bibliothek von Memphis, gerade wie auf der alten Berliner Königl. Bibliothek, an der es Friedrich der Große als Inschrift hatte anbringen lassen und welche Friedrichs des Großen vielbenütztes Exemplar des Sethos mit einem Eintrag birgt, er sei die Lieblingslektüre des Königs gewesen.

Musikbriefe

Aus Baden-Baden

Von Hans Schorn

Ende Mai

Statt der friedensüblichen zehn großen Solistenabende und der entsprechenden Zahl Sinfoniekonzerte hat uns der dritte Kriegswinter mit Müh und Not vier Sonderkonzerte der Kurverwaltung gebracht, eine beschämend dürftige Auslese für einen führenden Badeort, der noch dazu über ein ständiges Orchester verfügt! Schuld hat gewiß die Ungunst der Zeit, triftige Gegengründe finden sich auch in den ungesunden hiesigen Musikverhältnissen. Trotzdem aber frägt manch einer, warum die Kurverwaltung, wenigstens in kleinem Rahmen, nicht versucht hat, das musikalische Leben hochzuhalten, anstatt es der allmählichen Vernichtung preiszugeben. In einer Stadt, wo tagtäglich schlecht und recht Musik als Unterhaltung geboten wird, sollte, meine ich, außerdem schon in den Reihen der Nächstbeteiligten das Bedürfnis entstehen, hie und da die Kräfte anzuspannen, um sich zu größeren Leistungen aufzuschwingen. Da man sich aber hier zu dieser ersten logischen Folgerung unter ernsten Musikern nicht bekennen wollte, ist das kunstpolitische Fazit um so betrübender und beweist nur, welch schwache Hoffnungen und Aussichten grade jetzt die Provinz für die Neuorientierung im Konzertwesen bietet. Anzuerkennen ist allerdings, daß in verschiedenen populären Konzerten versucht worden ist, auf das Volk erzieherisch einzuwirken; doch hält sich solche „Nebenarbeit" so weit unter der normalen Leistungsfähigkeit unsres Orchesters, daß sie wohl als gelegentliche Ausnahme, nicht aber als künstlerisch vollwertiger Ersatz für in allen Teilen gut vorbereitete Konzerte angesehen werden kann. Unter der knappen musikalischen Kost des dritten Kriegswinters ließ die Kurverwaltung das 25jährige Dirigentenjubiläum Paul Heins ebenso klanglos vorübergehen, obwohl dies in Anbetracht seiner Verdienste um unser früheres Musikleben doch ein Anlaß hätte sein müssen, ihm öffentlich zu danken und ihm Gelegenheit zu geben, sein Können in irgendeiner außergewöhnlichen Form erneut zu zeigen! Man hat sich aber hier daran gewöhnt, die elementarste künstlerische Perspektive nicht zu beachten.

In den vier Sonderkonzerten im neuen Großen Konzertsaal hörte man zunächst Karl Flesch, der dem Gmoll-Konzert M. Bruchs nichts an Wärme und Ton schuldig blieb, dann aber nur technische, harmlose Spielereien Schumanns brachte und erst in der Bach-Zugabe wieder seine phänomenale Meisterschaft bewies. Artur Schnabel hielt es mit den Klassikern, von denen ihm Schuberts Klaviersachen besser zu liegen schienen als Beethovens G dur-Konzert, das er immerhin als selbsterarbeitete, technisch einwandsfreie Leistung herausbrachte. Frau Hedy Iracema-Brügelmann (Stuttgart), die hier Wohlbekannte, feierte schöne Triumphe nach der Fidelio-Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin?" Das Publikum versagte ihr auch den Beifall nicht nach dem Gebet Elisabeths und Isoldens Liebestod, obwohl hier der berechtigte Wunsch nach Individualisierung und Überlegenheit der Sopranpartie unerfüllt blieb. Im vierten Konzert endlich machte uns Frau Anna Kaempfert mit Mozarts Motette „Exsultate, jubilate" bekannt, die nicht nur als Komposition sehr wertvoll, sondern vor allen für diese hervorragende Interpretation äußerst dankbar ist. Neu war auch das „Wiegenlied" d'Alberts mit Orchester, in dem die treffliche Sängerin vollendete Schulung zeigte, recht schwach dagegen Arnold Mendelssohns „Wandelnde Glocke".

Das städt. Orchester brachte unter Paul Heins verständiger Leitung eine Novität: Paul Graeners Op. 44 „Musik am Abend", die trotz expressionistischer Stimmung eine erstaunliche Einheitlichkeit aufweist, dem Liebhaber einer Blumenwiese sogar poetisch klingt. Von Brahms kam wenigstens die erste und dritte Sinfonie zu Gehör, Goldmarks „Ländliche Hochzeit" wurde auch hier vielen zu Dank wieder einmal gefeiert. Sehr duftig machte sich Hugo Wolfs Serenade, auch Beethovens Zweite konnte sich in sicherer Durcharbeitung hören lassen. Wagner wurde durch eine sehr gute Wiedergabe des Tannhäuser-Vorspiels und Bacchanale geehrt, dem in einem andern Strauß-Wagner-Konzert eine recht unbefriedigende Siegfriedidyll-Aufführung gegenüberstand. Besser gelang der „Don Juan" im gleichen Konzert, das in der wenig biegsamen, aber starken Tenorstimme H. Hensels eine besondere Anziehungkraft auf den unmusikalischen Teil des Publikums ausübte.

Der stark verminderte Umfang der Veranstaltungen zeigte sich auch in der knappen Reihe der kleineren Konzerte, von denen eines wenigstens ein Kammermusikabend war. Paul Hein am ersten Pult führte sicher Schuberts nachgelassenes D moll-Quartett, dem in tadelloser Fassung Mozarts Quintett (mit Klarinette) folgte. Dazwischen sang Frl. Hilde Saldern (Stuttgart) Schubert- und Mozart-Lieder in dem ihr eigenen klaren musikalischen Vortrag. Eine jugendliche Anfängerin, Frl. Ilse Jordan (Straßburg), gab, mit dem Obenbezeichneten am Flügel, einen eigenen Liederabend, an dem auch moderne Komponisten wie Weismann und Pfitzner zum Wort und Hebbel-Lieder von Hans Schorn zur Erstaufführung kamen. Bedeutend war der Eindruck, den Alfred Hoehn (Frankfurt) hinterließ, der für die Wohltätigkeit an einem Sonntagmorgen spielte. In einem umfangreichen Programm, das so schwerwiegende Werke wie Bachs Chromatische Phantasie und Fuge und Beethovens Appassionate aufwies, verleugnete er nicht den ehrlichen Willen, zu unseren größten Pianisten hinaufzurücken. Alfred Hoehn arbeitet auf sehr solider Grundlage und trägt trotzdem den Zuhörer in Regionen, die das irdische Beiwerk seines Spiels vergessen lassen. Man wird solch ernsthaften

Künstler, der namentlich bei Liszt viel zu sagen weiß, im Auge behalten müssen! Der geistigen Eigenart des Deutschen sollte ein Karfreitagskonzert entgegenkommen, das, eingeleitet durch einen Orgelvortrag Otto Halters, das Parsifalvorspiel und den Karfreitagszauber brachte, dem Orchester noch das Wort zu den Haydn-Variationen von Brahms gab, neben kleinerer geistiger Musik auch eine der dankbaren Händel-Sonaten für zwei Violinen brachte und außerdem mit einer Sängerin aufwartete, die die Kurverwaltung einem vollbesetzten Haus besser nicht zugemutet hätte. So konnte der Abend einesteils nicht die Weihe haben, die mit einem populären Weihnachtkonzert erzielt worden war, in dem Frl. Hedy Beyer (Frankfurt) drei der Weihnachtslieder von Cornelius sang; andererseits auch nicht die Freude an einer kirchenmusikalischen Aufführung erreichen, die vom Dirigenten des Cäcilienchores, Otto Schäfer, einige gehaltvolle Orgel- und Chorsachen brachte.

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ende Mai

Epilog! Was in normalen Zeiten nicht passierte, das erlebte man in den gegenwärtigen, die doch wahrlich an Ungunst der Verhältnisse nichts zu wünschen übriglassen: Konzertnachzügler bis gegen Ende des Wonnemonds hin! Dabei rede ich nicht von Monstrekonzerten, die unter Massenaufgeboten von Mitwirkenden im Zirkus stattfanden und vom Janhagel beiderlei Gesellschaftssphären als Kunstwunder ausgeschrien wurden, sondern nur von einigen jener Unternehmungen, die der Kunst im engeren Sinne dienten und ihr auch bezüglich der in Dienst gestellten Leistungen entsprachen. Da konzertierte noch das neue Gesangsterzett der Damen Else Knüttel, Charlotte Ahrens und Elisabeth Böhm, und zwar mit außerordentlichem Erfolge. Dieser Dreigesang war bestens vorbereitet, abgerundet und auf schöne Stimmen fundiert. Auch war das Programm interessant. Zwei unbegleitete Terzettkanons von Jos. Haydn und C. M. v. Weber sowie das klavierbegleitete Terzett „Die kleine Strickerin" von Marschner wirkten frisch und anregend, der Webersche Kanon ist aber nicht leicht. Um so mehr ehrte seine tadellose Ausführung. Von dem Niederländer Willem de Haan, einem noch lebenden vlämischen Meister, erschien ein größeres Stück mit Klavierbegleitung, das gleichfalls sehr für sich einnahm: Die Grazien, ein Fragment aus Wielands gleichnamiger Dichtung. Es folgten Terzette von W. Berger, R. Fuchs, R. J. Eichberg und Volkslieder, an denen leider der mangelhafte Tonsatz auffiel. Solche Unterstimmen, wie man sie da hörte, pflegt ein tüchtiger Lehrer seinen Harmonieschülern zu verbessern. Zwischen den Gesangsstücken spielte Kurt Schubert, eins unserer hoffnungsreichsten jungen Klaviertalente, eine F moll-Sonate von Ph. Em. Bach, die aber nur im ersten Satze lebensfähig war, und je zwei Stücke von seinem einstigen Kompositionslehrer Gernsheim und sich selber. Von Gernsheim faszinierte das Stück „Aeolus", von Kurt Schubert interessierte eine Passacaglia. Sie folgte aber nicht den Spuren Gernsheims, sondern eher denen Brahms' und Debussys — eine Stilcontradictio, die das, was dann wieder speziell Kurt-Schubertsch war, immerhin zu einer gewissen Einheit verschmolz. Im ganzen muß dieses neue Talent als modern angesprochen werden, was sich ja auch in seinen bisher gehörten Werken zeigte. Ein anderer Berliner Komponist erschien wieder in James Rothstein. Er kommt so alle zwei Jahre mit einem Kompositionsabend. Diesmal fing er mit einer Klavierviolocellsonate in E moll an und schloß mit einem Klavierquintette in H moll. Beide Werke sind noch Manuskripte. Das Quintett ist einsätzig, die Sonate, „im slavischen Charakter", aber dennoch stark Mendelssohnsch gefärbt, viersätzig. Rothstein vertritt noch die positive Musik, kann aber auch modernere Saiten rühren. Das zeigte sich in einigen der vielen Lieder, die er zwischen den beiden Kammermusikwerken singen ließ. Eines davon, „Der Trommelschläger", riß in seinem dämonischen Zuge das Publikum dermaßen hin, daß es zweimal gesungen werden mußte. Es sei unsern Verlegern als aussichtsvolles Geschäftsobjekt empfohlen. Die Violoncellstimme der Sonate spielte der neue Violoncellist Felix Robert Mendelssohn. Ob dessen Vornamen auf persönliche Beziehungen zu Felix Mendelssohn und Robert Schumann deuten, wie Frau Fama raunt, weiß ich nicht. Jedenfalls zeigte er sich in einem tags darauf gegebenen eigenen Konzerte als ein tüchtiger Vertreter seines Instrumentes. Schönen Ton und vorzügliche Technik sowie einen gesunden, natürlichen Vortrag muß man ihm mindestens nachrühmen. Am Abend vor dem Himmelfahrtstage führte dann Georg Richard Kruse im Lessingmuseum Lortzings zweiteiliges Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" auf. Der verdienstvolle Forscher und Musiker leitete es mit einem Vortrage über Lortzings geistliche Werke ein. Das Aufgeführte ist noch Manuskript. Seine Uraufführung war am 15. November 1828 in Münster. Natürlich konnte diese Berliner Aufführung nur mit Klavierbegleitung stattfinden, deren Einrichtung Wilhelm Rudnick zu verdanken ist; aber das tat der interessanten Unternehmung keinen Abbruch. Als Solopartien kommen darin Christus (Georg Funk), Gabriel (Adelheide Pickert), Eloa (Anna Reichner-Feiten), Johannes (Robert Spörry) und Petrus (A. N. Harzen-Müller) vor. So hatte dieser 16. Mai eine gewisse Bedeutung für das Berliner Musikleben. Dagegen war ein Konzert, das halb aus Bachschen und halb aus Mozartschen Stücken bestand, fragwürdiger Art. Die Veranstalterin, Elsbet Schütze, gehört nämlich zu denjenigen Klavierbeflissenen, die den Anforderungen der neueren Spielkunst nicht gewachsen sind und sich deshalb dem leichten Instrumente der ältesten, dem Klavicembalo zuwenden. Das zu beherrschen, bedarf es nur elementarer Technik, keinerlei Anschlagskünste und auch keines nachschaffenden Ausdrucksvermögens. Man kann ja auf diesen Spieldosen ohne mechanische Extravorrichtungen nicht einmal piano und forte spielen, geschweige denn feinere dynamische Nuancen hervorbringen. Wenn nun aber heutzutage selbst bei Bach das einst als besonders stilgerecht gepriesene ewig gleichmäßige Mezzoforte mit Recht abgelehnt wird, so ist ein derartiger automatisch seelenloser Vortrag einer Mozartschen Komposition geradezu eine musikalische oder vielmehr unmusikalische Barbarei. Komisch wirkte daneben der seelenvolle Vortrag des Geigers Alfred Wittenberg, der mit seinen wohlüberlegten dynamischen Abstufungen zu der Klavicembelei in grellstem Widerspruche stand. Auch die vortreffliche Sängerin Eva Katharina Lißmann mochte sich auf dem Podeste dieses Klimperkastens sonderbar vorkommen. Doch, wie gesagt, die Mode hat hier ein Betätigungsfeld für talentlose Nichtskönner geschaffen. Es lebe also das Klavizimbel! Komisch war der Zusatz „Urtext" bei der Mozartschen Violinsonate in E moll. Auch eine Spekulation auf die Dummheit! Die kostspieligen „Urtextausgaben" der Königl. Hochschule für Musik richteten sich bekanntlich zunächst gegen Hugo Riemanns Unternehmungen, brachten aber nichts zu Wege. Am unglaublichsten fiel die „Urtextausgabe" der Beethovenschen Klaviersonaten aus, in der der Herausgeber auch alle Stich- und sonstigen Fehler der alten Urausgabe sorgsam konservierte. Dergleichen ist man aber am Königl. Hochschulbetriebe längst gewohnt geworden. Alte Kammermusik hörte man nun noch an einem Abend, den Hjalmar v. Dameck mit Gertrud Steiner-Rothstein (Violine), Nelly Diem (Viola), Otto Hutschenreuter (Violoncell), Frieda v. Dameck (Kontinuo) und Eugen Tetzel als Pianisten gab. Da fing man ein Divertimento in C dur von Johann Ritt an, einem 1737 geborenen Meister aus der Frühzeit Haydns, der in Petersburg lebte. Es ist nichts von ihm gedruckt. Drei solcher Divertimenti sind alles, was man von ihm kennt. Sie stecken in der Darmstädter Bibliothek. Das Gespielte bestand aus einem Andante, Menuett und Allegro; es war kurz und kurzweilig, seine Ausführung wohl geraten. Schlecht kamen dagegen die folgenden Werke weg, Beethovens Tripelkonzert als Solotrio und Schuberts Es dur-Trio. Der Pianist hieb sie mit seiner eisernen Gewichtspielfaust in Grund und Boden. Es schien

die reine Dreschmaschine, von deren gellendem Gedröhn man Ohrenschmerzen kriegte. Von „Musik" war da nichts zu gewahren. Wer sich ausschließlich nur zum akrobatischen Ringen mit einem blechgepanzerten Orchester qualifiziert, sollte Schubertsche Kammermusikblumen ungerupft lassen. Am 24. Mai, dem endgültigen Saisonschlusse, fand auch noch ein Sinfoniekonzert statt, das der Dirigent A. v. Pauer-Budahegy mit dem Philharmonischen Orchester und der Sopransängerin Madeleine Friedheim als Solistin gab. Leider fing man da mit Schuberts „Unvollendeter" an und schloß mit Liszts Mazeppa, also mit zwei Werken, die wir hier in Berlin nun wahrlich genug gehört haben. Namentlich die Unvollendete „grassierte" letzten Winter. Zwischen diesen Werken standen aber zwei neue. Zunächst eine „Heldenklage", der dritte Satz einer Sinfonie Op. 63 von jenem Wilhelm Mauke, den man im Münchener Musikkritikprozesse so geschmackvoll, so echt bajuvarisch geschmackvoll mit einem schlimmen Hunde verglichen hatte, der nach dem eigenen Herrn schnappe. Trotz des Risikos nun, ebenfalls gebissen zu werden, mußten wir uns gestehen, daß uns jenes Fragment nicht gerade von einer besonderen tondichterischen Mission des Herrn Kritikkollegen überzeugte. Die üble Nachrede aber, die mir vor Jahren in München immer wieder in die Ohren geflüstert wurde, daß er nämlich gar keine ordentliche Fachbildung besäße, wurde durch jene Komposition Lügen gestraft. Die gut gesetzte und gut klingende Musik, die hier dem Orchester entströmte, war immerhin ein freundlicher Lichtblick im Dunkel der vielen Neu- und Nullheiten, das sich über der letzten Strecke der gegenwärtigen Saison lagerte. Das andere neue Werk war eine Gesangsszene „Vor einem Bilde", ein Op. 6 von A. Albert Noelte. Hier erklingt, abgesehen von einigen grotesk häßlichen Einfällen, ebenfalls eine wohllautende Musik, deren Stil etwas an den erinnert, den Felix Weingartner in seiner Jugendoper Sakuntala oder Richard Strauß in seinem Guntram anwendete. Dazu kommen dann Stimmungen à la Puccini. Jedenfalls freute man sich, einmal wieder einem neuen Komponisten zu begegnen, der die wirkliche Melodie nicht verachtet. Die Sopranistin erwies sich, nachdem sie die Unfreiheit ihres Anfanges überwunden hatte, als bemerkenswert. Auch der Dirigent schnitt mit diesem Konzerte gut ab.

Aus Gera

Von Paul Müller

Ende Mai

Je zwei Konzerte brachte uns noch der Musikalische Verein und die Hofkapelle. Im ersten Vereinsabend, den wir nicht besuchen konnten, kamen neben den Vorspielen zu Oberon und den Meistersingern namentlich das Brahmssche Doppelkonzert, Werk 102, zu Gehör, in dem die Solisten Hofkonzertmeister Blümle (Violine) und Kammermusiker Schmidt (Violoncello) ein wahrhaft künstlerisches, temperamentvolles Konzertieren gezeigt haben sollen. Von der Neuheit „Zu einem Bilde" Gesangsszene von Albert Noelte, war der Eindruck unsicher, da die Münchener Solistin nicht genügt haben soll. Der andere Abend hatte als Hauptwerk Kloses Messe in D moll, Werk 6, das mit allem Prunk herauskam. Der Chor hielt sich sehr wacker in Reinheit, Sicherheit und Wohlklang. Die Solisten: Kammersängerin Tilly Cahnbley-Hinken aus Würzburg (Sopran), Paula Weinbaum aus Berlin (Alt), Otto Wolf aus München (Tenor) und W. Rosenthal aus Leipzig (Baß) hatten in Einzel- und Zwiegesängen besondere Erfolge, so im Ave Maria, Benedictus und O salutaris hostia. Vorauf ging noch die Bachsche Kantate: „Siehe, wir gehen hinauf gen Jerusalem", wobei der Chor nur den Schlußchoral, allerdings mustergültig, sang. Der andere Choral wurde nicht vom Chorsopran, sondern von der Solistin gesungen, was der Wirkung abträglich war. Das Orchester stand in beiden Werken begleitend auf der Höhe.

Der Schwerpunkt der Hofkapellkonzerte lag in den Sinfonien: Bruckner Nr. 4 E dur und Mahler Nr. 1 D dur. Erstere, hier schon mehrfach aufgeführt, bewährte ihren alten romantischen Zauber, während die letztere als Neuheit namentlich in den Mittelsätzen wirkte, wobei man den Komponisten als geschickten Macher und Verwender zahlreicher Motive von Bedeutung gebührend würdigte. Von Wagner wurden die Vorspiele zu Lohengrin, Parsifal und den Feen sowie die Faustouvertüre gebracht. Einen freundlichen Eindruck hinterließ auch Paul Graeners Werk 44: „Musik am Abend", drei Sätze für kleines Orchester, das durch das Deutsch-Gemütvolle und die wohlige Stimmung, die über dem Ganzen ausgegossen liegt, die Hörer schon von Anbeginn fesselte. Ein Konzertstück für Harfe und Orchester von Wilm, Werk 122, gab unserer Solistin, Frau Haydèe-Schmidt (Grünwald), Gelegenheit, sich wieder als hervorragende Künstlerin zu zeigen. Aus Anlaß der Vermählung der Prinzessin Victoria Feodora, Tochter unseres regierenden Fürsten, mit Herzog Adolf Friedrich von Mecklenburg fand ein Wohltätigkeitskonzert der Fürstlichen Hofkapelle statt, dessen Vorträge die Braut selbst ausgewählt hatte. Sie bestanden in Beethovens achter Sinfonie, dem Andante und Rondo aus Mozarts Haffnerserenade, Siegfrieds Rheinfahrt aus der Götterdämmerung und dem Meistersingervorspiel. Geheimrat Kleemann, der frühere Kapelleiter, hatte einen schwungvollen Marsch eigener Erfindung beigesteuert, und Prof. v. Bary aus München entwickelte die ganze Kraft und Schönheit seiner Stimme in Wagners Schmiedeliedern und der Gralserzählung aus Lohengrin. Hofkapellmeister Laber, der die Hofkapelle immer weiter zu künstlerischer Bedeutung zu bringen weiß, gab mit der Leitung all dieser Konzerte wieder einen Beweis seiner hervorragenden Begabung als Dirigent.

Im dritten Kammermusikabend waren Brahms-Werke zu hören: E moll-Sonate für Klavier und Violincello, Werk 38, und H dur-Trio „Zweite Fassung", Werk 8. Mit sicherer Technik und klangschönem Tone führte Kammermusiker Schmidt die Cellostimme durch und erhob mit Hofkonzertmeister Blümle (Violine) das Trio zur wirkungsvollsten Gabe des Abends, wobei Pianist Anatol v. Roessel aus Leipzig mit feinster Abschattierung und geistiger Vertiefung ihr künstlerischer Begleiter und Führer war. Beethovens D dur-Streichquartett, Werk 18, Nr. 6 (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Görner, Zährl, Schmidt) stand in der Mitte und wirkte erfrischend durch den jugendlich-klassischen Geist, den der Vortrag zeigte.

Professor Hinze-Reinhold gab einen Klavierabend mit Werken von Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt, von denen namentlich Chopins B moll-Sonate und Liszts Fantasie und Fuge über B-a-c-h sich durch künstlerische Beherrschung nach Form und Inhalt am erfolgreichsten erwies.

Der Geraer Damenchor unter Leitung der Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller gab ein weiteres Kirchenkonzert mit Motetten von Mendelssohn und Chören von Seb. Bach und Klughardt und konnte wieder sein bedeutendes Können durch Sicherheit, Reinheit und Klangschönheit, namentlich in unbegleiteten Werken zeigen. Hervorragend war die Wiedergabe von Pergoleses Stabat mater. Von den Solistinnen zeigte sich Konzertsängerin Frau Else Liebhold aus Frankfurt a. M. (Sopran) bedeutend durch geistige V[illegible]fung in der Wiedergabe; Konzertsängerin Frl. Elisabeth Müller aus Leipzig erfreute durch Sicherheit und lieblichen Klang. Organist Max Fest aus Leipzig hatte mit den modernen Variationen und der Fuge von Grabert ebenso wie mit des alten Pachelbels Toccata-Pastorale und Ciaconna vollen Erfolg nach technischer wie geistiger Seite.

Ein Rückblick bei Beginn der Sommerruhe zeigt, daß das musikalische Leben unserer Stadt trotz Kriegsunruhen sich in stetigen Bahnen bewegt und nach dem ersehnten Frieden weiter zu blühen verspricht.

Aus Hannover

Von L. Wuthmann

Ende April

Die beiden letzten Konzerte großen Stils der jüngsten Zeit bestanden in der Karfreitagsaufführung der Musikakademie unter Professor Frischen und dem achten Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle unter Gilles Führung. In jenem erklang anstatt der seit vielen Jahren üblichen Matthäuspassion endlich einmal die Johannispassion von J. S. Bach, die hier völlig wie eine Neuheit wirkte, da sie seit Jahrzehnten nicht aufgeführt wurde. Das verhältnismäßig kurze, an dramatischen Wirkungen hinter der volkstümlichen Schwester zurückstehende Werk fesselte in seiner chorisch prachtvoll herausgearbeiteten Wiedergabe durch die wunderschön abgetönten Choräle und ungemein plastisch wiedergegebenen polyphonen Sätze der Turbae usw. Von den Solisten gebührt dem Tenoristen Ruge (Leipzig) als Evangelist der bei weitem erste Preis. Seine technisch tadellose Leistung wurde durch beseelten Ausdruck noch ganz besonders gehoben. Die Sopranistin Lydia Günther (Hannover) und die Altistin Dröll-Pfaff (Frankfurt) waren wohl gesanglich auf der Höhe, ließen aber seelische Vertiefungen völlig vermissen. Besser in dieser Hinsicht waren der Baritonist Bronsgeest (Berlin) als Christus und der Bassist Rabot (Hannover) als Pilatus. — Im 8. und letzten Abonnementskonzert gab es Volkmanns selten gehörte Ouvertüre zu „Richard III“ und Beethovens humorbeseelte, frische „Achte“ in freudig zu begrüßender orchestaler Aufmachung. Der bekannte Pianist Richard Singer trug Schumanns A moll-Konzert vor, machte aber aus dieser, einem mit Poesie und Liebe gepflegten romantischen Blumengarten entsprossenen duftigen Blume einen nervös gewordenen Paradehengst aus dem Stalle oberflächlicher Virtuosität. Ungetrübt war dagegen der Genuß, den uns Prof. Rille mit Bachs Violinkonzert in E dur, von Streichorchester und Klavier begleitet, bereitete.

In der Königl. Oper gab es im März zwei Gastspiele des Kgl. Bulgarischen Hofopernsängers Makedowsky aus Sofia als Radames und Don José. Ich hörte ihn in der letztgenannten Rolle und konnte feststellen, daß Herr Makedowsky im Besitz eines kraftvollen, lyrischen Tenors ist, der, gut gebildet, als Ausdruck eines temperamentvollen Empfindens sicher und gewandt gehandhabt wird. Sein Spiel ist belebt und wahr, seine Bühnenerscheinung groß und geschmeidig. Eine Neigung zu schluchzender Tongebung im gesteigerten Affekt muß er sich abzugewöhnen suchen. Neben ihm glänzte als Carmen unsere einheimische zweite dramatische Sängerin, Frau Walleni, die von nächster Spielzeit ab als erste dramatische Sängerin an die Hofoper in Stockholm verpflichtet ist. An ihre Stelle tritt, leider erst von 1918 ab, die jugendlich-dramatische Sängerin der Koburger Hofoper, Frl. Luise Schmidt.

Aus Linz a. D.

Von Franz Gräflinger

Ende Januar

Während Wien und so manche Städte Deutschlands den 20. Todestag Anton Bruckners sang- und klanglos verstreichen ließen, veranstaltete Linz und der Musikverein eine Aufführung der zweiten Sinfonie. Wien, die Stadt, die Bruckner manche Dornenkrone flocht, stand ja bei dem Meister lange schlecht angeschrieben. In Linz fühlte sich Bruckner „zu Hause — in der Familie —“; die Stadt hat ihn seit jeher mit Hosianna empfangen und gepriesen . . . Die zweite Sinfonie hatte ein eigenes Schicksal. Es war das erste Werk Bruckners, das in Wien aufgeführt wurde (1873, Weltausstellung). Musikgelehrte und -Schriftsteller äußerten sich lobend darüber. Doch schon drei Jahre später tauchten gewisse Pharisäer auf; einer davon meinte, die Aufführung sei eine dem Musikvereins-saale angetane Schandtat gewesen. Nach Deutschland fand die „Zweite“ erst nach 23 Jahren ihren Weg. Die „Zweite“ lag Wagner neben der „Dritten“ zwecks Widmung zur Auswahl vor. Als sich Wagner für letztere entschied, sollte erstere 1884 Liszt dediziert werden. Der aber vergaß, da er eilig nach Pest reisen mußte, die Partitur mitzunehmen. Bruckner entdeckte dies zufällig, was ihn tief kränkte, und so unterblieb jede Widmung. Diese Sinfonie ist eine der zugänglichsten. Im Bau einfach, klar, weniger groß dimensioniert; trotzdem pulsiert echtes Brucknerblut darin. Die Ecksätze zünden durch ihre machtvollen Steigerungen, das Finale erhält durch die Choräle eine religiöse Weihe. Sowohl im letzten als auch im zweiten Satz hat der Meister notengetreu Themen aus seiner E moll-Messe eingeflochten. Gemütstief singt und klingt es im Andante. Heimatliche Bodenständigkeit spricht aus dem Scherzo. Bis auf eine Verirrung im Schlußteil des Scherzo wurde das Werk zu poetischem Erklingen gebracht. Musikdirektor Göllerich hat sich einige Stellen nach seinem Zeitmaßempfinden zurecht gelegt . . . Als interessantes Experiment wurde Beethovens „Zweite“ gegenübergestellt.

Schillings kam nach achtjähriger Pause mit der örtlichen Neuheit „Ein Zwiegespräch“, Tongedicht für Violine, Cello und kleines Orchester, wieder zu Wort. Dem Werke liegt ein Poem zugrunde, das zeitgemäße Friedensstimmung kündet, innerlichen, holdbeglückten Frieden, der zu stiller Seligkeit emporführt. Zu sordinierten Geigenklängen klingt ein Hornruf, im Holz lockt eine Vogelstimme. Das Solocello setzt mit einer beweglich lieblichen Melodie ein, Holzbläser umkosen dieselbe. Die Sologeige mengt sich drein. Eine Steigerung voll kantilener Wärme führt über harmonische Ausweichungen zu drängender Innigkeit. Romantisch färben die Hörner, das ganze Orchester nimmt den Hauptgedanken auf. Wieder locken Vogelrufe, schnelle Akkordfolgen, dann singt die Oboe eine fragende Weise. Rhythmisch frisch fallen die Solostimmen ein. In Nachahmungen weitet sich der Gedanke zu schwungvoller Kantilene. Chromatik würzt das Melos, ein kurzer Orchesterspuk, dann plötzlich eine Generalpause. Wieder singt die Oboe, mengen sich die Solostimmen drein, dann ein Verdämmern, gestopfte Hornklänge, Harfengetön; süßlich berückend steigt in den Soloinstrumenten eine warmblütige Melodie auf, vom Orchester leise grundiert. Herb steigert sich das Ganze zu Fortissimo im Orchester. Dann ein Verlöschen, bis ein sanftes Wiegen anhebt und ein beglückender Zwiegesang der Solostimmen („Zizzipe“-Rufe im Holz dazu), und leichtgedämpft klingt es aus. Frl. v. Paszthory und Herr Hochleitner waren zuverlässige Solisten. Einleitend wurde Schuberts Es moll-Trauermarsch in Liszts stilvoller Orchestrierung erstaufgeführt. Mir fiel dabei die notengetreue Übereinstimmung einer Stelle des Hauptthemas mit der Melodie „Verödet steht es droben“ aus dem „Kirchlein“ von Kreutzer auf.

Zum 30. Todestage Liszts wählte der unermüdliche Vorkämpfer des Meisters, Direktor Göllerich, die „Präludien“ . . . Zur Kaiser-Trauerfeier bot der Musikverein Mozarts „Requiem“. Die choristischen Leistungen waren annehmbar. Im Soloquartett wirkten mit: Frl. Keldorfer (Salzburg), die ungemein stilvoll sang, Frau Bauer v. Pilezcka (Wien), die einen kräftigen, warmbeseelten Alt hören ließ, und die Herren Gruber (Salzburg), ein zuverlässiger Tenor, und Günther (Wien).

Im Theater feiert die Operette, in Ermangelung der Oper, Triumphe. Die unvergängliche „Fledermaus“, der hofopernfähige „Zigeunerbaron“, der famose „Orpheus“, der frisch blühend, prickelnde „Bettelstudent“, Suppes Meisterwerk „Boccaccio“, die neueren Werke „Der Frauenfresser“, „Graf von Luxemburg“, „Ein Walzertraum“ und die Neuheiten: „Gold gab ich für Eisen“ (der umgekrempelte „Gute Kamerad“), „Die Winzerbraut“ — Nedbal hat viele Instrumentationsreize hineingelegt —, „Das Dreimäderlhaus“, bis jetzt 20 ausverkaufte Häuser gemacht, — und die wertvollere „Csardasfürstin“ von Kalman wurden unter der geschmackvollen Regieführung des Direktors Claar und der umsichtigen musikalischen Leitung des Kapellmeisters Perack fast durchweg einwandfrei herausgebracht.

Aus Stockholm

Von P. Peters

Ende Mai

Die Berliner Philharmoniker mit ihrem genialen Dirigenten Professor Arthur Nikisch gaben auf ihrer Konzertreise durch Skandinavien vom 9. bis 19. Mai in Kopenhagen und Stockholm je drei, in Göteborg ein Konzert, damit ihre kurze Reise für diesmal abschließend.

Dem musikliebenden Publikum dieser drei Städte haben sie damit unvergeßliche Feste gegeben, selbst feierten sie unausgesetzt Triumphe. Den Dänen wie den Schweden ist diese Bekanntschaft nicht nur außerodentlich interessant und genußreich, sondern auch in höchstem Grade lehrreich gewesen, und die schwedischen wie die dänischen Kritiker waren des höchsten Lobes voll.

Auch der norwegischen Hauptstadt war ein Besuch zugedacht, wie aber bereits aus den Tageszeitungen bekannt ist, verbot der Polizeichef Kristianias das geplante Nikisch-Konzert, weil er für das Vorkommen irgendwelcher Unruhen sowie lärmender und störender Demonstrationen keine Verantwortung übernehmen könne. Dem wirklich musikverständigen Kristiania-Publikum ist damit freilich schlecht gedient; durch ihren Chauvinisimus und ihr Unvermögen, Kunst und Politik voneinander getrennt halten zu können, haben aber die Norweger sich in der gebildeten Welt ein für alle Male zu ihrer eigenen Schande gebranntmarkt.

Die Programme waren in der Hauptsache zusammengestellt aus Beethoven, Tschaikowsky, Brahms, Schubert, Händel, Weber, Mendelssohn, Wagner und Liszt. Größte Bewunderung erregte neben dem ausgezeichneten Zusammenspiel des gesamten Orchesters besonders der weiche Ton der Holzbläser und Hörner, daneben fielen allgemein die Kontrabässe auf mit ihrem kolossal großen Ton, ihrem reinen Klang und ihrer Grundgewaltfülle.

Die Bekanntschaft mit den Philharmonikern, die hier Begeisterung und Sympathie ernteten, mit Arthur Nikisch und mit Richard Strauß, der im Februar hier einige seiner Kompositionen dirigierte, wird für die skandinavischen Länder wahrscheinlich bald ein konkretes Resultat zeitigen, denn zum Herbst ist in Berlin ein dänisch-schwedisches Musikfest geplant, auf dem Werke von Tonsetzern beider Länder zur Aufführung gelangen sollen, teils unter Leitung ihrer Schöpfer, teils unter Mitwirkung schwedischer und dänischer Sänger und Musiker.

Rundschau

Oper

Berlin Jubiläen! Am 9. Mai führte die Königl. Oper zum 50. Male Verdis Maskenball (Amelia) auf. Dieses schöne Werk steht ja leider sonst etwas als Stiefkind in der Reihe seiner Geschwister. Die Festaufführung hatte auch hier keineswegs den Charakter einer Neueinstudierung. Selbst die Szene zeigte sich so, wie ich sie einmal vor zehn oder zwölf Jahren gefunden hatte. Alte Konvention. Die „öde schauerliche Felsenschneelandschaft am Hochgerichte“ war noch immer das liebliche Waldidyll von damals, der „ärmliche Wohnraum der Wahrsagerin“ noch immer der stattliche Saal, in dem ein Wirt Tanzfestlichkeiten veranstalten könnte. Aber alles war prächtig, königlich und musikalisch auf der Höhe, die von einem so reich dotierten Kunstinstitute zu verlangen ist. Weshalb dieses jetzt in einer wirtschaftlich so gedrückten Zeit so exorbitante Eintrittspreise erhebt, sollte einmal im Landtage gefragt werden. Ein vorderer Parkettplatz 12 Mk., ein Galerieplatz 3,50 Mk., dazu in beiden, doch so ungleichen Fällen das unumgängliche Bestellgeld von 0,50 Mk. — das fand ich denn doch in beschämendem Gegensatze zu Dresden, wo wegen derselben schlechten Zeiten die Hofopernentrées herabgesetzt sind und ich eine Walkürenaufführung im Parkett für 4,50 Mk. tutto compreso genießen konnte. Hier war also Preußen 'mal nicht in der Kultur voran. Besagte Aufführung stand unter Edmund v. Strauß, dessen Direktion immer eine wohltuende gesunde Natürlichkeit anhaftet. Die Hauptpersonen waren Bergmann (Gouverneur), Schwarz (René), Frau Kemp (Amelia) und Frau Goetze (Wahrsagerin). Verdi beherrschte in der Woche überhaupt den Spielplan, indem noch sein Troubadour und sein Othello gegeben wurden. Hatte es nun sein Maskenball bisher an der Stelle nur auf 50 Vorstellungen gebracht, so erreichte sein französischer Kunstgenosse Thomas eine weit höhere Zahl mit der 400. (!) Aufführung seiner Mignon am 29. Mai. Wie werden da unsere nurdeutschen Überpatrioten gestöhnt haben! Und dazu hält sich das beliebte Werk auch noch mit gleicher Zugkraft im Deutschen Opernhause. Hier hatte am 22. Mai, also gerade an Wagners Geburtstage, Tannhäuser das Jubiläum seiner 50. Aufführung. Wenn man das richtig einschätzen will, muß man bedenken, daß diese Werke dort erst mit dem Jahre 1914 einsetzen konnten. Da ich eine solche Tannhäuseraufführung schon einmal besprochen habe und die besagte der damaligen glich, muß ich mich diesmal mit der bloßen Erwähnung bescheiden. Die szenische Leitung lag wieder in Händen Direktor Hartmanns, die musikalische in Mörikes. Die Titelrolle hatte Paul Hansen, die der Elisabeth Nelly Merz, die Wolframs Julius vom Scheidt, die des Landgrafen Hans Lohmann, die der Venus Emmy Zimmermann. Neben Wagner hält sich auch an dieser Stelle Verdi mit unverwüstlicher Lebenskraft. Von den neuesten Opern ist Kienzls Neues Testament wieder verschwunden; d'Alberts Tote Augen und Waghalters Jugend kehren aber regelmäßig wieder. Ob sich Straußens Feuernot halten wird, ist zurzeit noch nicht abzusehen. Bruno Schrader

---

Noten am Rande

Bewegliche Gesichtsmasken der Bühnendarsteller. In der letzten Nummer des „Neuen Wegs“, der Zeitschrift der Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen, berichtet H. G. Richter über die bedeutsame Erfindung der beweglichen Masken: „An den Leipziger Bühnen sind in den vergangenen Wochen die ersten erfolgreichen Versuche mit einem neuen und recht bedeutsamen plastischen Verfahren gemacht worden, das die Technik der Schauspielmasken wohl binnen kurzem stark beeinflussen wird. Dem Spielleiter am Leipziger Stadttheater Eugen Zadeck ist es nach etwa dreijährigem Arbeiten und Versuchen gelungen, auswechselbare Maskenteile aus einer weichen, elastischen, leichtbeweglichen Masse herzustellen und unter dieser Formel den Gebrauchsmusterschutz dafür zu erlangen. Die neue Masse ist aus acht Bestandteilen zusammengesetzt, deren Einzelheiten natürlich geheimgehalten werden, und unter dem Namen Plastola patentamtlich eingetragen worden. Bei mehreren Generalproben und Aufführungen konnte man sich bereits von der überraschenden, künstlerisch einwandfreien Wirkung der neuen Masken überzeugen. Es eröffnet sich die Möglichkeit einer tiefgreifenden Veränderung des gegebenen Schauspielerantlitzes bei voller Wahrung der mimischen Beweglichkeit. Bei der Erfindung hat der Leipziger Bildhauer Fritz Eichelmann künslerischen Rat erteilt. Ein wesentlicher Vorzug des neuen Stoffes ist seine Haltbarkeit. Der Schauspieler setzt die mit Ruhe und Sorgfalt entworfenen und ausgearbeiteten Maskenteile viele Male auf und schminkt sie mit dem übrigen Antlitz zusammen: es wird also nicht mehr nötig sein, daß er in Eile und Hast vor der Vorstellung eine Nase formt und preßt, die heute schön und morgen weniger gut gerät. Auch

begreift man leicht, daß die Elastizität der Masse, die nicht eintrocknen, spröde werden und abbröckeln kann, neue Möglichkeiten eröffnet. Die Gesichtsplastik wird sich aber nicht damit begnügen müssen, Charaktermasken im engeren Sinne herzustellen. Der Held, der Liebhaber, die Heroine und die Naive können sich besonders dann der elastischen Maskenteile bedienen, wenn es darauf ankommt, kleine natürliche Fehler eines Schauspielergesichts zu beseitigen. Der einfache Weg bei solchen Aufgaben ist es, zunächst einen Gipsabguß des natürlichen Gesichts zu verfertigen, dann die besserungsbedürftigen Einzelheiten plastisch zu entwerfen, ein Gipsnegativ davon herzustellen und ein Plastolapositiv darin abzuformen, das nun wieder mit Hilfe der Gipsmaske dem gegebenen Antlitz mühelos angepaßt werden kann. Vor der antiken Maske hat diese modernste ihre Beweglichkeit, von der heute gebräuchlichen ihre unbegrenzte Verwandlungsfähigkeit voraus".

Ein Jugendbrief Mendelssohns. Die Musikabteilung des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums hat durch einen Jugendbrief Felix Mendelssohn an Adele Schopenhauer wertvollen Zuwachs erfahren. Der Brief, der in zwei Teilen im Frühjahr und Herbst 1828 geschrieben wurde, ist voll interessanter Mitteilungen über die Aufführung von Mendelssohns Jugendoper „Die Hochzeit des Camacho" sowie über eine Reise durch Deutschland und enthält außerdem eine Adele Schopenhauer gewidmetes musikalisches Thema.

Neue Beethoven-Bildnisse. Theodor von Frimmel, der Wiener Beethoven-Forscher, veröffentlicht in seinen Studien und Skizzen zur Gemäldekunde zwei charakteristische Beethoven-Bildnisse, die bisher unbekannt geblieben sind. Das eine, eine Zeichnung von Johann Nepomuk Höchle, die sich im Besitz des Generaldirektors Ruzecke in Prag befindet, zeigt einen Spaziergänger in Regen und Sturm, dicht eingehüllt in einen großen Mantel. Er trägt auffallende Kleidung, einen verdrückten Zylinderhut und anscheinend nicht ganz einwandfreie Schuhe. Auf dem anderen Blatte, das kürzlich bei Henrici in Berlin versteigert wurde, weicht der Dargestellte von dem mürrischen Spaziergänger erheblich ab. Es ist ein vom Rücken gesehener, elegant angezogener Mann, auch im Zylinder, mit anliegend gearbeitetem Rock, er hält den knotenartigen Spazierstock wie einen Taktstock erhoben. Der Zeichner ist Josef Weidner.

Kreuz und Quer

Eisenach. Mit der Verschiebung der 400-Jahr-Feier der Reformation auf das nächste Jahr fällt auch das geplante Bach-Fest in Eisenach, das Orgel- und Kammermusikwerke von Schütz, Schein, Scheidt und Bach bringen sollte, weg.

Halle a. S. Das Stadttheater hat auch in der verflossenen Spielzeit, der zweiten unter Direktor Leopold Sachse, recht günstig in finanzieller Hinsicht abgeschnitten. Es konnten nicht nur von Beginn an die vollen Friedensgagensätze gezahlt, sondern auch fortlaufende Teuerungszulagen gewährt werden. In öffentlicher Sitzung erkannten Magistrat und Stadtverordnetenversammlung die Verdienste Sachses um den günstigen finanziellen Stand des Theaters an. Zum ersten Male seit Bestehen des Halleschen Stadttheaters wird die Spielzeit auch auf den Sommer ausgedehnt, in erster Linie, um den Schauspiel- und Opernkräften eine wirtschaftliche Existenz zu sichern. U. a. plant die Direktion Freilichtaufführungen auf der nahe der Stadt gelegenen Peißnitz-Insel und hat dafür zunächst in Aussicht genommen: Glucks „Iphigenie auf Tauris" (in Rich. Strauß' Bearbeitung), Kreutzers „Nachtlager von Granada", Shakespeares „Sommernachtstraum" (mit Mendelssohns Musik). Das Stadttheater-Orchester ist auch in diesem Jahre für die Kurkonzerte in Bad Wittekind verpflichtet worden und spielt daselbst unter Leitung von Kapellmeister Carl Nöhren.

Köln. Professor Dr. Otto Klauwell, stellvertretender Direktor und Lehrer am Kölner Konservatorium, ist am 12. Mai im Alter von 66 Jahren gestorben. Klauwell hat am Leipziger Konservatorium unter Reinecke und Richter Theorie und Komposition studiert und wurde 1875 Lehrer des Klavierspiels, der Theorie und Geschichte der Musik am Kölner Konservatorium. 1884 übernahm er die Leitung der von Franz Wüllner eingerichteten Klavier-Seminarklassen. Von seinen Werken seien hervorgehoben: „Über die Wahl des Studienmaterials beim Unterricht", „Der Vortrag in der Musik", „Die Formen der Instrumentalmusik" und „Die Geschichte der Sonate".

Leipzig. Am 26. April ist hier, wie erst jetzt bekannt wurde, der bekannte Musikschriftsteller Moritz Wirth im Alter von 68 Jahren gestorben. Außer zahlreichen Aufsätzen in Zeitschriften (besonders in unserer „Neuen Zeitschrift für Musik") veröffentlichte er Aufsehen erregende Bücher auf nationalökonomischem und musikalischem Gebiete. Wir heben hervor: „Bismarck, Wagner, Rodbertus", „Die Entdeckung des Rheingolds usw." und „Mutter Brünnhilde"; letzteres bietet einen außergewöhnlich eigenartigen Beitrag zur modernen musikdramatischen Psychologie.

— Kammersänger Alfred Kase sang mit großem Erfolge den Hans Sachs in Chemnitz und Gotha. Ferner wurde der hervorragende Künstler eingeladen, als Vertreter der Christuspartie in den beiden Passionsmusiken nach Matthäus und Johannes von Sebastian Bach nach Berlin und Breslau zu kommen.

— Die verstorbene Marie Wieck hat der Stadtgemeinde Leipzig für das Museum der bildenden Künste eine Büste ihres Vaters Friedrich Wieck (vom Dresdner Bildhauer Th. Kietz) vermacht.

Wiesbaden. Eine Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven hinterließ tiefgehenden Eindruck. Musikdirektor Karl Schuricht hielt den Cäcilien-Chor, das Kurorchester und treffliche Solisten in fester Hand und erwies sich als ein berufener Interpret des gewaltigen Werkes. In den letzten Sinfoniekonzerten des Kurhauses kamen als Neuheit noch die „Sinfonischen Variationen" von Karl Hasse (über „Prinz Eugen" — wohl richtiger: über „Prinz Eugenius") zu Gehör. Das tüchtig gearbeitete und glänzend instrumentierte, gar kriegerisch auftretende Werk fand freundliche Aufnahme. Als Solistin enthusiasmierte Elly Ney durch den genialischen Vortrag des Brahmsschen Bdur-Konzerts. Eine neuere Pianistin, Therese Pott (Köln), brachte dann noch im letzten Konzert Schumanns Klavierkonzert zu einer im ganzen sehr rühmenswerten, jedenfalls sehr temperamentvollen Wiedergabe. Auch ihr wurde reicher Beifall zuteil. O. D.

Wolfenbüttel. In der ehemaligen braunschweigischen Residenz beweist Musikdirektor F. Saffe, daß der Krieg nicht nur zerstörend, sondern auch anregend wirkt. Aus Mangel an Männerstimmen vereinigte er stimmbegabte, sangeslustige Damen zu einem Frauenchor, schulte denselben, komponierte zeitgemäße Texte und konnte in sieben Wohltätigkeitskonzerten schon eine bedeutende Summe zur Linderung der Not beitragen. Am letzten Abend zeigte er sich außerdem in Werken von Beethoven, Chopin und Brahms als hervorragender Pianist. Frl. Meta König (Braunschweig) errang sich mit Liedern von ihm, Schumann, Brahms und R. Strauß durchschlagenden Erfolg. Das hiesige Publikum kann das Angenehme mit dem Nützlichen gar nicht schöner als durch den Besuch dieser Konzerte verbinden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes
Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Juni 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.
Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Der erzieherische Wert volkstümlicher Musikstätten

Von **Hans Brecht**

In einer Befragung, die der Direktor des Deutschen Opernhauses, Herr Hartmann, kurz nach Vollendung dieser imposanten Kunststätte hatte, sagte er: „Als Wagner sein Mysterium schuf, konnte ihn vielleicht die Besorgnis bedrücken, Parsifal auf derselben Bühne erscheinen zu lassen, auf der damals Offenbach und Suppé herrschten. Aber eine Bühne, wie unser Deutsches Opernhaus, das der wahren Kunst dienen will, darf auch den Parsifal bringen. Zur rechten Zeit und in der rechten Weise darf man ja auch Bachs Passionen und Händels Messias vorführen. Darum werden wir uns auch den Parsifal nicht vorenthalten lassen“.

Von diesem Gedanken will ich ausgehen, um hier das Thema: „Der erzieherische Wert volkstümlicher Kunststätten“ in zunächst größeren Umrissen zu behandeln. Das Deutsche Opernhaus erscheint mir aus dem Grunde als das beste Beispiel für ein solches Thema, weil es eine der jüngsten Schöpfungen moderner Kunstätten ist und — was hier den Ausschlag gibt — sich vom ersten Tage seines Bestehens an auf einem hohen künstlerischen Niveau gehalten hat.

In Berlin, wie übrigens auch in anderen deutschen Großstädten, fehlte früher ein Opernhaus, das in der Lage war, seine Pforten auch Minderbemittelten zu öffnen und dennoch eine erstklassige Kunstätte zu sein! Es wurde nun — bei einem musikliebenden Volke wie dem deutschen leicht zu verstehen! — sehr bald ein Bedürfnis. Die Anregung, eine derartige Kunststätte zu errichten, ging zuerst vom Großen Berliner Opernverein (gegründet 1910) aus. Er unterbreitete entsprechende Vorschläge der Stadt Charlottenburg, bewog sie, das Haus zu bauen und an die Betriebs-Aktien-Gesellschaft zu vermieten. Ein Ausschuß hervorragender Bürger leitete das Unternehmen, und nach befriedigender Lösung aller künstlerischen und pekuniären Probleme ging im November 1912 das neue Opernhaus seiner Vollendung entgegen.

Der Stil, die Bauart, die technischen und Inneneinrichtungen sind seiner Zeit an anderer Stelle genug besprochen und gewürdigt worden. Daß aber das Deutsche Opernhaus tatsächlich den in jeder Beziehung vollkommenen Typ einer modernen volkstümlichen Kunststätte darstellt, hat die Zeit, haben die Aufführungen und das Urteil der Kritik immer von neuem bewiesen. Dieser Tatsache bleiben wir eingedenk und kommen auf unser Thema zurück.

Warum bevorzugt der Deutsche die Musik vor allen anderen Künsten? Warum sind die größten Meister der Tonkunst Deutsche? Nur aus dem Grunde, weil er in ihr, das heißt in ihrer Vervollkommnung, das ethische Element der Erziehung erkannt hat, weil er in ihr das moralisch Gute, in ihrem Verständnis, ihrer Liebe das Erstrebenswerteste sieht und weil vor allem die Grundzüge seines Wesens selbst gute und reine sind. „Sind wir einmal fähig,“ lehrt John Ruskin über die Kunst, also auch über die Musik, „Kunst zu empfinden, so verstärkt ihre rückwirkende Kraft den moralischen Zustand, aus dem sie entsprungen, und teilt sich gleichzeitig andern Gemütern mit, die moralisch schon zur Aufnahme fähig sind.“ Das deutsche Volk ist das auserlesene Volk der Musik, und für die meisten von uns, glaube ich, bräche die Götterdämmerung herein, wenn sie ohne Musik leben müßten. Wir könnten das Schauspiel missen, nicht aber die Oper, weil hier die Musik der dramatischen Kunst die schönste Weihe gibt, der Tragödie den Nimbus höchster Leidenschaft verleiht.

Ein erlesenes Konzert bietet dem Genuß, der in der Musik schon eine gewisse ästhetische Schulung besitzt, eine Oper aber jedem, der höhere oder klassische Musik liebt. Der musikalische Gedanke wird hier durch eine gleichzeitige Handlung erklärt, und Bild und Farbe — Szene — durch die Musik verschönt. Von jeder guten Musik geht ein Zauber aus, der, je nach der Individualität seines Schöpfers, suggestiv auf den Hörer wirkt, ihn in ein schöneres Dasein versetzt. Die Musik versöhnt, niemals werden durch sie böse Instinkte geweckt — sie ist das Paradies, aus dem uns niemand vertreiben kann. Projekte, die erst zaghaft im Geiste des Mannes auftauchen, nehmen plötzlich kühne, greifbare Formen an, ein froher Mut beseelt ihn, Gedanken zu Taten reifen zu lassen, das Unmögliche möglich zu machen. Die Leidenschaft, die Tragik des Herzens und der Seele werden durch sie geläutert —, getröstet und besänftigt gleiten wir zu andern, schönern Ufern hin. Schon ein Akkord gibt seliges Vergessen, schon ein Motiv entrückt uns zu den Gefilden der Glücklichen.

Und selbst jene leichte, flüssige, rythmische Musik, die man gewöhnlich mit dem Worte Walzer zu bezeichnen pflegt, jenes aus dem Frohsinn, dem Übermute, dem „lachenden Glück“ gebürtige Wesen der Musik — es

gehört zu den Festen und Feiern der Jugend, bildet häufig die Brücke, die aus dem Schlaraffenland zur neuen Welt hinüberführt.

Die höhere Musik, das heißt jede Musik, die ihren Weg zu den Herzen der Menschen gefunden hat, gehört auf klassischen Boden, und eben dieser Boden ist es, auf den mit allen moralisch vorbildlichen Mitteln eine Nation geführt werden soll. Ist schon, wie bei uns, ein großes und tiefes Verständnis für Musik vorhanden, so müssen Mittel und Wege gefunden werden, dem Volke den kulturellen Aufstieg zur Musik, wenn ich so sagen darf, zu erleichtern. Der größte Teil unserer Opernhäuser befand sich bisher unter Leitung von Männern, die weniger den idealen als realen, d. h. pekuniären Standpunkt vertraten. So war es bei den hohen Eintrittspreisen nicht jedem möglich, die Oper zu besuchen. Außerdem waren, infolge ihres privaten Charakters, derartige Unternehmungen nie auf eine dauerhaft sichere Basis gestellt. Ein Beispiel: die Komische Oper! Unter Gregors zielbewußter Leitung erlebte sie einen glänzenden Aufschwung. Maria Labia und Jean Nadolowitsch feierten dort ihre Triumphe, d'Alberts „Tiefland" und Puccinis „Bohême" und „Tosca" wurden stürmische Ovationen dargebracht; Orchester, Bühne und Personal waren mustergültig. Aber mit Gregors Abschied erblich auch der Stern der komischen Oper, bis sie endlich auf ein seichtes Operettenniveau herabsank.

Der Schluß ergibt sich von selbst, daß eine wahrhaft vorbildliche Musikstätte in volkstümlichem Sinne fehlte und darum geschaffen werden mußte. Ein Haus, das, wie oben gesagt, jedem seine Pforten öffnet und trotzdem eine erstklassige Kunststätte bleibt, eben wie es später das Deutsche Opernhaus geworden ist. Was für Berlin damals galt, gilt heute noch für viele Städte, in denen mit besonderem Interesse Musik gepflegt wird . . .

Wir — wie gegenwärtig wohl jedes Kulturvolk — streben mehr denn je einer demokratischen Einheitskultur entgegen. Das Volk hat ein Recht, jeden künstlerischen Genuß, den ihm ein Meister bietet, wahrzunehmen und moralischen Nutzen daraus zu ziehen. Sind doch die Meister, das heißt die genialen Menschen, fast immer aus dem Volke hervorgegangen! Dieses Recht wird ihm infolge der Demokratisierung, des Umschwunges in sozialem Sinne, heute fast restlos zuteil, und es liegt nur in den Händen befähigter Organisatoren, ihm in den Künsten die richtigen Wege zu weisen.

Der erzieherische Wert, von dem ich sprach, liegt in der moralischen Wirkung der Kunst an sich. Die Stätten, in denen sie ausgeübt wird, ersetzen die Tempel der Antike, sind geweihte Stätte der Andacht und Empfängnis. Was ist Wagners Parsifal, in einer solchen Stätte zum Leben erweckt, anders als ein Bekenntnis zur Reinheit Gottes in uns, als ein Kampf zwischen Gut und Böse, in dem das Böse erliegt und das Gute erlösend siegt und uns der Welt entrückt? Was Beethovens Sinfonien anderes als eine hehre Offenbarung der Menschennatur, als die Musik der Leidenschaft und des Heroismus? Und auch jene Meister, die aus einer näherliegenden Welt zu uns reden, deren Musik mit den Farben und dem Duft der Blumen verschmilzt, die der Liebe den beredtesten und glücklichsten Ausdruck geben — ich denke vor allem an die italienischen Meister der neueren Zeit: Rossini, Verdi, Puccini —, haben ein Anrecht, erzieherisch zu wirken und den Geist der Schönheit in uns zu pflanzen.

Auch der Gedanke, das Volk mit den intimeren Schönheiten eines erlesenen Konzerts vertraut zu machen, könnte später in die Tat umgesetzt werden. Warum sollte ihm zum Beispiel Chopins aristokratische Musik ein unerreichbares Eden bleiben, wenn es Kultur genug besitzt, sie zu verstehen? Abgesehen davon, daß Chopin einen völlig neuen Klavierstil geschaffen hat, ein neues Genre auf dem Gebiet der absoluten Musik, das heißt der Musik ohne Worte, liegt der erzieherische Wert seiner Werke in einer unendlich feinen Poesie, die aus jeder Note zu uns spricht — die Nocturnes, Rondos, Präludien und Balladen —, und in dem Schönheitskult, dem „jenseitigen" Leben des Künstlers. In gleicher Weise könnten Liszt und Berlioz, der französische Beethoven, dem Volke zugänglicher gemacht werden. — Der ungeahnte Aufschwung, den die Musik in der Neuzeit genommen, hat auch in der Wissenschaft eine interessante Begleiterscheinung gezeitigt: ihren unbestreitbaren Einfluß auf die Philosophie! Nicht zunächst auf die positive Philosophie nach Comte, sondern auf die sogenannte freie Philosophie der letzten Jahrzehnte, die, über die Ästhetik weit hinausgehend, ohne strengeres System doch einem bestimmten Ziele zustrebt — dem Ziele einer Kultur des Optimismus und der Bejahung. Selbst Schopenhauers Pessimismus ist zeitweilig ein Ausklang der Musik — hier allerdings einer tragischen, verneinenden Musik —, und wenn auch seine ästhetischen Betrachtungen über diese Kunst nicht über dilettantische Ansätze hinausgingen, so lehren sie uns doch (auch die Nietzsches im Fall Wagner u. a.), in welch hohem Maße die zukünftige Philosophie mit ihr zu rechnen haben wird.

Alles in allem: Es muß ein besonderer Wert auf die Errichtung weiterer volkstümlicher Musikstätten gelegt werden! Die Zahl von einundsechzig im Deutschen Opernhaus gespielten Opern gibt ein beredtes Zeugnis von der Lebensfähigkeit solcher Musikstätten und vor allem der Liebe unseres Volkes zur Musik! In die freie Natur, nicht allzuweit vom Umkreise der Stadt, gehören sie, und man wird, hoffe ich, meinen Vorschlag billigen, sobald eine glücklichere Zeit gekommen. Und sie wird kommen!



Palestrina[1])

Musikalische Legende in drei Akten von Hans Pfitzner

Uraufführung am 12. Juni im Prinzregententheater München

Von **Karl Frieß**

Die Münchener Pfitzner-Woche ist eingeleitet worden durch die Uraufführung seines neuesten Bühnenwerkes, der musikalischen Legende in drei Akten „Palestrina". Im Prinzregententheater hatte sich das musikalische Deutschland eingefunden. Man konnte sich gemahnt fühlen an die Tage, da der Tristan und die Meistersinger hier zum ersten Male erklangen. Jedenfalls ist in der Geschichte der Münchener Hofoper seit jenen großen Zeiten kein Ereignis mehr von ähnlicher Bedeutung zu verzeichnen gewesen. Man fühlte sie schon, ehe aus dem mystischen Abgrunde die ersten feierlich-heiligen Töne des Vorspiels auftauchten. Es galt den endgültigen Sieg eines der stärksten und tiefsten Geister unserer Zeit, den dieser nach Jahren schweren Ringens und langsam,

[1]) Klavierauszug und Textbuch in Adolph Fürstners Verlag (Berlin).

stetig wachsender Erkenntnis seiner überragenden künstlerischen Persönlichkeit erleben sollte. Und dieser Sieg ward ihm zuteil. Nach dem ersten Akte schon und sich steigernd nach dem letzten umbrauste ihn der Jubel nicht mehr nur einer Gemeinde. Es war die Huldigung der Vertreter seines dankbaren deutschen Volkes.

Die Konzeption des Werkes geht auf mehr als $1^1/_2$ Jahrzehnte zurück. Mancherlei Hemmungen waren zu überwinden, auch als sich Pfitzner entschlossen hatte, die Dichtung selbst zu verfassen. Eine Dichtung ist dies Textbuch, von eigenem Wert. Geschrieben in den Jahren 1910—1915, trat, wie der Meister erzählt, die Arbeit an der musikalischen Gestaltung hinter ihr oft ganz zurück. Und doch ist es ein Werk völliger Einheit von Wort und Ton geworden; denn auch die Dichtung ist aus dem Geiste der Musik geboren. Vielleicht tritt das nirgends so deutlich zutage wie mit dem zweiten Akt, einem historischen Gemälde größten Stils, gleich den Reichstagsszenen in Schillers Demetrius. Das Bild einer gärenden Zeit voll reichen bunten Lebens, voll politischer und dramatischer Gegensätze breitet sich hier vor uns aus mit erstaunlicher Anschaulichkeit und künstlerischer Wahrheit, ist zwar, vom bloß dramaturgischen Standpunkt gesehen, nur lose mit dem eigentlichen Drama Palestrina verknüpft, die musikalische Gestaltung des Stoffes jedoch war es offenbar, die zwischen dem episch lyrischen Stil der beiden anderen Akte nach einem Gegengewicht von dramatischer Bewegtheit verlangte. Es haben hier kunstpsychologische Kräfte ihr eigenes Gesetz aufgestellt, verwandt denen, welche in einer Sinfonie wirken. Hier mußte auch neben dem Dichter und Musiker der eminente Theatraliker Pfitzner zur Geltung kommen. Für die Erklärung des schöpferischen Vorgangs mag auch das Motto aus Schopenhauer Fingerzeige geben, das Pfitzner dem Werke vorangestellt hat. Dem intellektuellen Leben des einzelnen, zu welchem sich das der Menschheit verdichtet, wird hier das weltliche Treiben, das eigentlich reale, vom Willen geführte Leben der Völker gegenübergestellt, neben dem schuldlos und nicht blutbefleckt die Geschichte der Philosophie, der Wissenschaft und der Kunst geht. Der erste und zweite Akt gestalten die in Palestrina verkörperten Ideen: das Mysterium des schöpferischen Genies und seine tragische Einsamkeit. Palestrina wird zum Retter der Kirchenmusik, obgleich er sich als Mensch sträubt, die aufgetragene Messe zu schreiben, die den Beweis erbringen soll für die rituelle Berechtigung der figuralen Kirchenmusik. Er gebiert in mystischem Dämmerzustand das bestellte Werk nicht aus äußeren Gründen, sondern weil er muß, weil es der Weltenmeister in ihm wirkt. Im dritten Akte sind wir Zeugen des höchsten Triumphes, den ihm die Welt bereitet. Er aber bleibt einsam. Er läßt es sich genügen, sich selbst vollendet zu haben als ein notwendiges Glied des Weltgeschehens.

„Nun schmiede mich, den letzten Stein
An einem deiner tausend Ringe,
Du Gott — und ich will guter Dinge
Und friedvoll sein."

Es ist kein Zufall, daß diese Schlußworte voll heiliger, erlösender Ergebenheit in den Willen des Urwesens die ersten waren, die Pfitzner zu Papier gebracht hat.

Und Pfitzners Musik? Wir haben schon erkannt, daß sie die gesonderten Teile der Legende zum einheitlichen Organismus schmilzt, daß Wort und Ton eins sind. Ein thematischer und polyphoner Reichtum und neue Wunder der Harmonie erschließen sich uns, die selbst am Komponisten der „Rose vom Liebesgarten" immer wieder in Erstaunen setzen. Da ist alles ein notwendiges Glied im ganzen. Soll man mehr den breiten melodischen Strom, den Ausdruck ergreifender Stimmungen der Palestrinaakte mit ihrer wunderbaren Steigerung im ersten, oder die unerhört vielseitige Charakterisierung im zweiten bewundern, wo ein großartig polyphones Gebilde aus scharf umrissenen Themen entsteht wie in der dichterischen Unterlage das Gesamtbild der Zeit des Tridentinum aus ihren oft mit ganz wenigen Strichen frappant hingestellten individuellen Vertretern. Wer sich in die Lyrik Pfitzners eingelebt hat — sie ist in ihrer Vielseitigkeit und Tiefe viel zu wenig erkannt —, der empfindet die Zusammenhänge zwischen ihrer Entwicklung und der seines dramatischen Schaffens auch beim Anhören dieses letzten Werkes. Sein Schaffen ist eben nie etwas anderes als das Selbstbekenntnis einer im tiefsten Sinne religiösen Natur, die sich rein und keusch, abhold aller außerkünstlerischen Mittel, aller auf mechanischer Addition beruhender Wirkungen allein vom „Geiste" rufen läßt. So ist der Palestrina in mehr als einem Verstande das Lebenswerk des Meisters, die Krönung seines Künstlertums.

Die Aufführung unter der kongenialen Leitung Bruno Walters, der in der Förderung der Pfitznerschen Kunst eine Sendung sieht, war der Bedeutung des Ereignisses würdig. Alle musikalischen und technischen Schwierigkeiten waren fast restlos gelöst, in kleinsten Rollen mit Recht allererste Kräfte eingesetzt. Erb war als Palestrina gesanglich und darstellerisch gleich ergreifend, die Ivogün als Palestrinas 15jähriger Sohn, man mag nicht entscheiden, ob im Gesanglichen, Musikalischen oder in der Darstellung bewundernswerter. Die Spielleitung lag bei Pfitzner selbst. Von seinem Straßburger Wirken weiß man, was das bedeutet. Verständnisvolle Helfer fand er in den Herren Kirchner und Fischer, die in der Engelchor-Vision des ersten Aktes ein unvergeßliches Bühnenbild aus dem Geiste eines Fra Angelico entstehen ließen. Unsere Hofoper darf den 12. Juni 1917 mit Stolz verzeichnen, einen Ehrentag für sie und den Meister, der ihn entschädigt haben wird für manche Enttäuschung früherer Zeit.



Von der Leipziger Oper

Von **Max Steinitzer**

Anfang Juni

Seit Beginn des Jahres ist so manches von unserer Oper zu berichten. Um den Vorstellungen ihren glänzenden Führer zu erhalten, hat die Stadt Leipzig den Vertrag mit Prof. Lohse auf eine längere Reihe von Jahren erneuert. Von einer gleichen Maßnahme betreffs des Oberspielleiters Dr. Lert verlautete noch nichts, obgleich dieser Posten für den künstlerischen Charakter einer Opernbühne mindestens ebenso wichtig ist wie jener des leitenden Dirigenten und es erheblich mehr vorzügliche Kapellmeister als Regisseure gibt. Ob Schablone, Bequemlichkeit, gedankenlose Nachbeterei oder ob Wissen, Geist, Selbständigkeit, Gestaltungskraft und rastloses Streben das Steuer führen, ist eine ebenso einschneidende Frage für die äußere Verwirklichung eines Kunstwerks wie für die musikalische. Und daß ein Dirigent gleichzeitig Spielleiter zu sein, ja die Spielleitung im günstigen Sinn wesentlich zu beeinflussen vermag, kommt wegen der Seltenheit des Falles kaum in Betracht. Mögen bei Dr. Lert die Ergebnisse seiner Geistesarbeit, was das

Szenenbild betrifft, einzelne Male andere gewesen sein, als die Kritik erwartete, so war doch stets die unbedingte Sicherheit da, daß — im Gegensatz zu vielen anderen Bühnen — überhaupt alles durchdacht war, überlegt bis ins kleinste, nichts dem Zufall oder Schlendrian preisgegeben. Unter seiner Oberspielleitung ist unsere Oper geworden, was sie heute ist und vielleicht nur kurze Zeit, bis zum Ablauf heute geltender Verträge, noch ganz sein wird: ein seltenes Beispiel der anderweitig so oft versäumten gewissenhaften Gestaltung auch des darstellerischen Teils. Und dieser gibt unserem Ensemble wesentlich seine Bedeutung; denn die Bedenken gegen reine gesangliche Qualitäten einer Reihe von Mitgliedern liegen auf der Hand; man ist gewohnt, sich an der Gesamtleistung zu freuen, die gewöhnlich weit über dem Durchschnitt steht. Eine solche bedarf aber zu ihrer Entwicklung, Feststellung und Einordnung notwendig der musikdramatischen Arbeit des Spielleiters. Daß man an leitender Stelle diesen Sachverhalt nicht ebenso ansieht, beweist seit langem die Handhabung des Personalersatzes. Es ist beinahe leichter, ein gutes Ensemble zu schaffen als zu erhalten. Ein gewisses Maß stimmlicher Leistung ist da natürlich Vorbedingung. Immer wieder drängt sich die Frage auf, wem zu Liebe manche Anstellungsgastspiele von Künstern, die ersichtlich nicht in das Ensemble passen, angesetzt werden, wem sie nützen sollen. Dem betreffenden Gast selber ganz gewiß nicht, denn sie bringen ihm meist nur vergebliche Hoffnung, Aufregung, Enttäuschung und Ärger. Wäre es nicht einfacher, Professor Lohse oder z. B. der eher abkömmliche, als erster Kenner aller stimmlichen und sonstigen Faktoren des Opernwesens längst bekannte Herr Porst sähe sich die Bewerber erst an deren Wirkungsstätte gelegentlich an, um die ohne jede Frage für Leipzig ungeeigneten auszuscheiden? Bei manchem Wechsel wäre uns Hörern damit eine Reihe durch die Verschiedenheit des Stils zwischen Gast und Ensemble mehr oder weniger verdorbener Abende erspart worden. Welches Bild soll man sich von den „General-Ideen" der Leitung in diesem Punkte machen? Man verzichtete auf Herrn Vogl, in schweren Heldenpartien wie Tristan, Othello und anderen einen der allerbesten Darsteller der deutschen Bühne und in einer Reihe von Partien hervorragenden Sänger, ohne wissen zu können, ob ein nur annähernder Ersatz möglich sei, und wie es scheint, ohne sich von vornherein zu sagen, daß auch ein ganz guter Sänger an dieser Stelle, wo wir jetzt ausgearbeitetes, geistig bedeutendes Spiel gewohnt sind, fehl am Ort sein könne. Frl. Nigrini, die sich eben noch im Titus als Darstellerin sehr hohen Ranges bewährt, erneuerte ihren Vertrag nicht; man wählte an ihre Stelle eine Künstlerin mit guten Mitteln und ansprechendem Gesangsvortrag, die aber in ihren zwei Bewerbungspartien darstellerisch in ganz ungewöhnlicher Weise versagte, während ihre Mitbewerberin, Frau Dräll-Pfaff von Frankfurt, dazu noch in der gleichen Rolle der Amneris, in jeder Hinsicht Gutes bot. Durfte man sich verhehlen, daß eine Opernfigur, die nicht oder so gut wie nicht spielt, nicht nur selbst als farbloser Holzschnitt im Gemälde steht, sondern den Partnern, auch den besten, die Möglichkeit nimmt, sich darstellerisch zu betätigen? Nur der große Monolog im Halbdunkel gelang der seit längeren Jahren beschäftigten, also wohl mit sich fertigen Darstellerin; das eigentliche „Spiel", das Spielen mit den andern, war kaum angedeutet; Verstöße gegen elementare Regeln häufig genug.

In bezug auf die wichtigste durchgehende Aufgabe dieser Jahre, dem Mozart-Zyklus, ist die Zauberflöte vorläufig das Schmerzenskind. Schiebkarrenweise haben die Herren Lohse und Lert schon Willkürlichkeiten und logischen Widersinn der malerisch meist ausgezeichneten Bearbeitung, die man seit 7—8 Jahren hier gibt, von der Bühne weggefahren, und noch immer liegen Berge anderer herum. Warum läßt man nicht Dr. Lert mit der vorhandenen Ausstattung freie Hand zur gewissenhaften Wiederherstellung des Originals? Wenn man mit dem Autor Dr. Loewenfeld etwa noch Vertrag haben sollte, so hindert das ja nicht die bereits teilweise erfolgte Umgestaltung von Einzelheiten. Man sieht Tamino zwischen vier geschlossenen Eingängen und einem riesigen nach allen Seiten offenen Tor. Er braucht nur, wenn der Vorhang zu dieser Szene aufgeht, eben die letzten Stufen dieser Propyläen mit dem Gesicht gegen den Zuschauer gewendet, herabzusteigen, so wird klar, daß er durch dieses von außen zugängliche Portal hereingekommen ist und logischerweise durch eine der vier Türen des Vordergrundes in das — umumgekehrt wie bisher, an der Stelle des Orchesters, nicht im Hintergrunde, zu denkende — Tempelinnere hinein will. Natürlich muß dann der alte Priester, für den nach Jahren in Alfred Kase endlich eine Mozartische Vertretung da ist, aus einer dieser vorderen Türen und nicht durch das rückwärts gelegene Portal kommen. Ohne das wirkt die Bemerkung Taminos, man könne nicht in den Tempel hinein, verkehrt. Noch weit ärgerlicher, ja in der Hartnäckigkeit des Beibehaltens unbegreiflich, ist die Spezialität unserer Bühne, Papageno und Papagena unter der Sonne Ägyptens im Pelz anstatt im vorgeschriebenen und im Dialog deutlichst erwähnten Federkleid spazieren zu sehen. —Vor langer Zeit hießen ferner auch die wie Schalmeien gehaltenen Instrumente Flöten „Schnabelflöten", aber welcher Zuschauer weiß das? Man sitzt in der Oper „Die Zauberflöte", hört von der Flöte reden, singen, die wirkliche Flöte im Orchester spielen und sieht Tamino mit einem Ding, das wie eine Oboe aussieht. Und so weiter. In der Besetzung fehlt darstellerisch die erste Dame; sie ist einer ausgesprochenen Konzertsängerin anvertraut, die, auf der Bühne im Ernste kaum denkbar, sich mit ihrem äußerst leistungsfähigen Sopran gesanglich gut in die Partie hineingefunden hat. Herr Kaposi als Papageno sah viel zu alt aus. Im Figaro hat man endlich einen günstigen Platz für ihn entdeckt, da der Graf ihm überraschend gut liegt. Titus kann hier, dank schauspielerisch vorzüglicher Gestaltung, öfter gegeben werden als auf den meisten anderen Bühnen; vornehme Römer sind ja ein Sondergebiet Rudolf Jägers.

Mit der zeitgenössischen Musik steht unsere Oper dieses Jahr in erhöhter Fühlung; „Rahab" und „Frauenlist" erlebten eine kürzere, die „Toten Augen" eine längere Reihe von Wiederholungen; auch „Mona Lisa" hält sich noch; „Ariadne auf Naxos" gefällt mit den nicht weniger als 13 wichtigen, sämtlich tüchtig besetzten und vorzüglich einstudierten Gesangspartien. Nur für die nach Seite tiefgehender Tonbeseelung hin ganz Außerordentliches fordernde Titelrolle fehlt uns die so recht geeignete Vertretung; dem Ausdruck nach käme Frau Modes-Wolf am ehesten in Betracht, die aber nicht die wahrhaft königliche Erscheinung und das überlegene Spiel von Frl. Bartsch in dieser Rolle besitzen dürfte. Eine in ihrer leicht und anmutig perlenden Koloratur geradezu blendende Zerbinetta war Frau Hansen-Schultheß; als warmblütiger jungdeutscher Komponist wiegte sich in „lyrischen Sopranhöhen Frau Sanden, Rudolf Jäger gab die schwer anzufassende große Szene des Bacchus geschickt und liebenswürdig. Die überaus anspruchsvolle, nach bloßen Andeutungen des Autors frei zu gestaltende Inszenierung und Spielleitung fand in Dr. Lert einen bis ins kleinste malerisch und in der Bewegung bühnen- und sinngemäß waltenden Vertreter. Prof. Lohse leitete das Werk in seiner neuen Gestalt mit vielem Feuer, vom Orchester fast durchgängig mit vollem Verständnis unterstützt.

Im übrigen hielten sich neben Wagner die französischen Lieblinge der Hörer: Mignon, Carmen, daneben Jüdin; die italienischen: Troubadour, Traviata, Rigoletto; die deutschen: Hoffmanns Erzählungen, Tiefland, Königskinder. Von klassischen: Fidelio, Freischütz. In der Spieloper gab es sonst: Adams Postillon und König für einen Tag, Undine und Waffenschmied; auch der Trompeter tauchte wieder auf. Man sieht aus allem, daß rüstig gerudert wird; nur wo das Steuer hinzielt, ist nicht in jedem Falle klar.

Aus dem Leipziger Musikleben

In einer seltsamen Mischung für verschiedene Geschmäcker brachte eines der letzten Gewandhauskonzerte Kompositionen von Berlioz — die große Bumbumouvertüre zu Benvenuto Cellini —, Verdi, Liszt und H. Unger. Des letzteren „Nacht, drei Skizzen für großes Orchester" war eine Erstaufführung von ungewöhnlicher Langweiligkeit. Eine Nacht zum Einschlafen, ein finsteres Grau in Grau, eine Musik mit vielversprechenden Ansätzen, die nichts halten, eine endlose Fortwurstelei, die einen so zum Narren hält, daß man alle Musiker zum Teufel wünschen möchte. Dieser „Tiefsinn" beruft sich auf den „Einsamsten" von Nietzsche, der denn doch nicht so unfruchtbar ist wie seine „musikalischen" Interpreten. Wie derartiges ins Gewandhaus kommen kann, begreift man nicht, es müßten denn die Hornisten sein, die auf füllende Ruheposten angewiesen sind in diesem „Modernsten", während sie doch bei dem "rückständigen" Brahms und ähnlichen Geistern ganz energisch und anstrengend mitzureden haben. Die Gewandhauskonzertleitung soll sich nur nicht irremachen lassen: es ist besser, gar keine Neuheiten zu bringen als solchen, übrigens gräßlich instrumentierten „Tiefsinn", den niemand ergründen kann. Als Solisten des Abends begrüßten wir gern und freudig Herrn Josef Schwarz, der sich hier in einem Konzerte des Dresdner Philharmonischen Orchesters sehr günstig eingeführt hat. Die blühende Fülle und Gesundheit seines Organs kam nicht so sehr zur Geltung in zwei Verdischen Arien, als man erwartet hatte. In dieser Hinsicht war die Programmwahl unglücklich. Erst in den Liedern von Liszt („Es muß ein Wunderbares sein" und „O komm' im Traum") stand er ganz auf der Höhe. — Im 22. Gewandhauskonzerte brachte Arthur Nikisch glänzende Aufführungen der achten und neunten Sinfonie von Beethoven. Die Soli sangen Else Siegel, Marta Adam, Hans Lißmann und Alfred Kase. ♯

Im gastlichen Hause Schmidt-Ziegler fand die fünfte (letzte) Musikalische Unterhaltung zum Besten notleidender Musiker statt. Das Schachtebeck-Quartett, die Pianistin Anny Eisele und die Sängerin Franziska Martienssen, die Goethelieder von Schubert und Löwe verständnisinnig vermittelten, hatten diesmal ihre Kraft in den Dienst der guten Sache gestellt. Das genannte Quartett mit seinem vortrefflichen Primgeiger zeigte sein vorzügliches Können in dem delikaten Vortrage von Mozarts Streichquartett in B (Köchels Verzeichnis Nr. 458) und in der schwungvollen, unter Assistenz von Frl. Eisele künstlerisch geadelten Wiedergabe des A dur-Quintetts (Op. 81) von Dvořák.

Im Kaufhaussaale ließ sich als alter lieber Bekannter der frühere Konzertmeister der Windersteinschen Kapelle Soma Pick-Steiner nach mehrjähriger Abwesenheit hören und erspielte sich mit einer Goldmarkschen Suite, der großen Chaconne von Bach und kleineren Stücken von Hubay und Nachez einen unbestrittenen Erfolg. Pick-Steiner ist ein grundsolider, technisch sattelfester Künstler, dem man nur etwas von dem Wiener Blut seiner Partnerin wünschen möchte. Lissy Hammert ist eine echte Wienerin: temperamentvoll, rassig. Ihr Vortrag der 32 Variationen von Beethoven und der H moll-Rhapsodie von Brahms hatte etwas allgemein Erquickendes, obwohl nach der technischen Seite hin nicht alles in Ordnung war.

Der von Melanie Michaelis und Max Pauer veranstaltete Beethoven-Brahms-Abend hinterließ einen wohltuenden Eindruck. Beide sind in Kammermusik zu Hause, beide sind treffliche Solisten. Die Geigerin, bisher hier noch unbekannt, verfügt über einen warmen, edlen Ton und weiß in technischen Dingen gut Bescheid. Max Pauer kennen wir längst als Künstler von Qualität. So gab es immer einen guten Klang, und die Hörer zeigten sich besonders dankbar für den Vortrag der Kreutzer-Sonate und der ewig schönen G dur-Sonate von Brahms.

Einen modernen Abend boten die Herren des Gewandhausquartetts im Kleinen Saale des Konzerthauses, wo die fünfte Kammermusik stattfand. Leider war sie schlecht besucht, und die Mühe der Künstler wurde nicht belohnt. Von Arnold Mendelssohn wurde das Streichquartett Op. 67, von Stephan Krehl das A dur-Quartett Op. 17, von Jul. Weismann ein Phantastischer Reigen in Fis moll gespielt: alles nicht zu schwere und gute Kost, für die man in unserer zerfahrenen und musikarmen Zeit dankbar sein kann. Die Herren Konzertmeister Wollgandt, Wolschke, Herrmann und Prof. Klengel reichten sie in einer höchst geschmackvollen, künstlerisch geläuterten „Aufmachung" dar.

Im Auguste Schmidt-Haus veranstaltete die fleißige einheimische Gesanglehrerin Maria Schultz-Birch wieder ein Konzert der Zeitgenossen; sie bot Kompositionen von Max Schillings und Walther Courvoisier. Von dem trefflichen Max Ludwig begleitet und unterstützt durch Dora Scheibes schönes Violinspiel („Abenddämmerung") verstand die Konzertgeberin, ihre Lieder in geschmackvoller, fein durchdachter Art wiederzugeben. Rezitationen spendete Nora Mengelberg aus Berlin. Besonders im „Eleusischen Fest", das die tüchtige Berliner Pianistin Marie Schünemann musikalisch umkleidete, fesselte ihr frisch pulsierender Vortrag.

Ein Konzert des Alt-Paulus, das zur Feier des 40jährigen Bestehens dieser Vereinigung veranstaltet worden war und dessen Reinertrag fürs Rote Kreuz und zur würdigen Ausstattung einer Ehrentafel für die im Weltkriege gefallenen Pauliner verwendet werden soll, brachte unter der straffen Leitung von Prof. Dr. B. Seyfert Ed. Griegs stimmungsvollen Frauenchor „Vor der Klosterpforte" und Gades Ballade „Erlkönigs Tochter". Der Chor sang rein und geschmackvoll; unter den Solisten zeichnete sich die Altistin Frau Elisabeth Flade-Schmiedel durch warm beseelten Vortrag aus. Neben ihr wirkten erfolgreich mit Frl. Trude Liebmann aus Chemnitz (Sopran) und Herr Hans Päßler (Leipzig) als Baritonist. Den Klavierpart beherrschte Karl Lebrecht.

In dem Konzert des Universitätskirchenchores wurde unter der Leitung Prof. H. Hofmanns neue Kirchenmusik zur Aufführung gebracht. Besonders interessierte Rich. Frickes „Gott und sein Volk", Fritz Lubrichs „Friede" und „Selig seid ihr" von Gerhard Preitz — drei schön gearbeitete, inhaltreiche Chöre, die wirksam vorgetragen wurden. Unter den Solosachen erschien als wertvollstes Stück ein großzügiger Sonatensatz für Violine und Orgel von Hermann Kögler. Alfred v. Sponer hatte ein dankbares Adagio für Violine, Josef Thienel (Erfurt) ein lieblich melodisches Pastorale und Georg Göhler (Lübeck) ein fein geädertes Sopranlied „Morgenstern der finstern Nacht" beigesteuert, das Ilse Helling-Rosenthal sehr eindrucksvoll sang. Die Geigenstücke spielte Konzertmeister Heinrich Schachtebeck mit künstlerischer Reife; an der Orgel waltete Max Fest seines verantwortungsvollen Amtes mit bekannter Hingabe. Dem eigentlichen Konzert war eine überaus stimmungsvolle Gedächtnisfeier für den bekannten und allbeliebten, am 9. April d. J. gefallenen 70jährigen Kriegsfreiwilligen Caspar René Gregory (ordentlicher Professor an der Universität Leipzig) vorausgegangen. Geheimrat Prof. D. Ihmels sprach sehr herzliche Worte.

Der Geburtstag Sr. Maj. des Königs wurde im Kgl. Konservatorium in gewohnter Weise durch einen musikalischen Aktus festlich begangen. Herr Max Schweichert spielte als Eingang die Bachsche D moll-Toccata für Orgel sehr gewandt, Herr Erich Herrmann, ein tüchtiger Cellist, erfreute mit dem Vortrage des Goltermannschen H moll-Konzertes. In C. Franks „Sinfonischen Variationen" stellte sich Frl. Vera Suter als ausgezeichnet geschulte Pianistin vor, zwei Etüden von Chopin spielte Frl. Tarsita Chompré mit Sauberkeit und Geschmack. Eine Arie aus Händels „Josua" („Wenn der Held nach Ruhme dürstet") und die bekanntere aus demselben Oratorium „O hätt' ich Jubals Harf'" waren die gesanglichen Spenden. Frl. Hertha Jahn und Frl. Gertrud Rößner boten sie mit bestem Gelingen dar. ♭

Musikbrief

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende Mai

Die namentlich in den deutschen protestantischen Ländern allseits verbreitete Veranstaltung von „Kirchenkonzerten" im Gotteshause selbst bürgert sich auch bei uns immer mehr ein. Als eine der interessantesten hierher gehörigen Aufführungen (noch im verflossenen Mai) wäre nachträglich jene zu erwähnen, welche zum Besten des militärischen Witwen- und Waisenfonds unter V. Keldorfers Leitung im Stephansdom stattfand, und zwar in Anwesenheit der jungen Kaiserin. (Sie und ihr kaiserlicher Gatte hatten eben das Protektorat übernommen.)

Zwei geistliche Werke — allerdings denkbar verschiedensten Charakters — bildeten das Programm: Kaiser Leopold I. (1640—1705) sehr ernst gemeintes Passionsoratorium „Sig des Leydens Christi über die Sündigkeit" (eine der sogen. „Sepolcri", d. h. Begräbnismusiken zur Grablegung des Heilandes am Karfreitag, halb szenisch geboten) und Beethovens „Christus am Ölberg", ein bekanntlich mehr opernhaft als oratorienmäßig wirkendes Frühwerk des Meisters, das trotz einzelner hervorragender Schönheiten doch keineswegs zu seinen wahrhaft unsterblichen Schöpfungen gehört. Daß aber Leopold I. unter den vier letzten römisch-deutschen Kaisern aus dem Hause Habsburg, welche sich sämtlich lebhaft für Musik interessierten, als Tonsetzer der weitaus begabteste war, mußte bei der jetzigen Neuaufführung seines gänzlich verschollenen obgenannten Passionsoratoriums jedem verstehenden Hörer neuerdings zum Bewußtsein kommen. Vielleicht sogar überzeugender als aus den vielen anderen, in verschiedenen Ausgaben neu erschienenen geistlichen und weltlichen Schöpfungen des kunstsinnigen Monarchen, dem offenbar Musik zweites Leben war. Die Ausführenden — ein kleiner aus Mitgliedern des „Singvereins" und des „Wiener Männergesangvereins" bestehender Chor, als feinst harmonisch zusammenstimmendes Soloquartett die Damen Kiurina und Kittel, die Herren Maikl und Moest — sämtlich von der Hofoper —, als Orchester das unübertreffliche philharmonische — sie alle waren mit bestem Erfolge bemüht, die Vorzüge der in Rede stehenden Werke ins hellste Licht zu setzen. In Kaiser Leopolds „Begräbnismusik" berührt besonders sympathisch die wesentlich deutsche Haltung der offenbar tief empfundenen Komposition, sich von den Manieren der damals fast unumschränkt dominierenden „neapolitanischen Schule" möglichst emanzipierend — und zugleich —, namentlich in den zwei a cappella-Chören — durch eine Satzkunst imponierend, welche sogar an Bachsche Muster gemahnt —, was wohl aber nur eine zufällige Ähnlichkeit. In jeder Hinsicht auf der Höhe der durchaus nicht leichten Aufgaben zeigte sich die künstlerische Leitung der Aufführung durch Chormeister Keldorfer (der in der Karwoche auch verschiedene andere bedeutsame geistliche Konzerte kongenial dirigiert hatte); besonders verdienstlich erschien auch Prof. Lafites gerade hier so hochwichtige Orgelbegleitung; um so mehr, als er sie dem leider in der Stephanskirche durchaus nicht erstklassigen Instrumente erst mühsam „abgewinnen" mußte: was ihm auch zum Staunen gelang.

Unter den vielen sonst noch der Kriegsfürsorge oder einem anderen wohltätigen Zweck gewidmeten Konzertaufführungen sei für heute noch zunächst jener des Brahmsschen „Deutschen Requiem" durch den „Deutschen Hilfsverein" (Dirigent: F. Schalk) und einer zugunsten der Herzheilanstalt für heimkehrende Krieger in Franzensbad (Dirigent: O. Nedbal) gedacht. Die tiefinnerliche Wirkung des „Deutschen Requiem" im Vergleich zu der bei allen tonmalerischen Großartigkeiten doch mehr auf der Oberfläche bleibenden der gewaltigen „Messe des morts" von Berlioz — die man eben kurz zuvor gehört — dürfte für manchen unbefangenen Musikfreund besonders lehrreich gewesen sein. Der Chor des Singvereins, das Konzertvereinsorchester, als Solisten Frau Foerstl-Links und Herr Duhan erwiesen sich unter Schalks bewährter Leitung einmal wieder als wahrhaft berufene Interpreten in Brahms' unsterblicher Meisterschöpfung. In dem andern, dem „Franzensbader" Konzert, wie man es kurz nannte, brachte Nedbal Tschaikowskys „Sinfone pathétique" zu gewohnt durchschlagender Wirkung, glänzte Frau Halban-Kurz (die demnächst von der Hofoper scheiden soll) mit einer ihrer Paradenummern (Arie mit obligater Flöte aus F. Davids Perle de Brésil), entzückte wie immer Alf. Grünfeld mit seinen einschmeichelnd klangschönen Klaviervorträgen und überraschte besonders ein neuer geigender „Wunderknabe" von etwa 12 Jahren: M. Jovanovics durch technisch wie geistig gleich seltene Frühreife.

Im sogen. „Nicolai"-Konzert unserer Philharmoniker — am 20. Mai mittags — wurde deren Beethoven-Zyklus (Gesamtaufführung aller Sinfonien des Meisters) mit der „Neunten" glorreich vollendet. Da Weingartner einmal wieder mit der rechten Beethoven-Begeisterung dirigierte und sich diese Begeisterung auch unwillkürlich allen Ausführenden mitteilte, war der Eindruck namentlich in dem prachtvollst herausgebrachten Chorfinale („Singverein" und „Wiener Männergesangverein" mitwirkend) ein überwältigender. Auch das so enorm schwierige Soloquartett durchaus einwandfrei (Damen Elizza Hilgermann, Herren Maikl, Mayr). Vor der „Neunten" Glucks „Iphigenie"-Ouvertüre mit dem Schluß von R. Wagner und ein Doppelkonzert für zwei Violinen von J. S. Bach (D moll): A. Rosé und Prill: gleichfalls vortrefflich dargestellt. Aufführung und Generalprobe seit Wochen ausverkauft, Beifall jedesmal enthusiastisch.

Anfang Juni

Obwohl noch immer bemerkenswerte Nachzügler erscheinen, darf doch als der glänzende offizielle Konzertschluß der „Saison" die „Akademie" bezeichnet werden, welche am 6. Juni die k. k. Hofoper zum Besten der Kriegsfürsorge im Großen Konzerthaussaale veranstaltete. Sie hatte dazu außer ihrem unübertrefflichen Orchester (dem „philharmonischen") und ihren vollzähligen Chor unter Hofopernkapellmeister F. Schalks Leitung auch die besten Solokräfte — dazu fast lauter Lieblinge des Publikums — aufgeboten. Mit folgendem, sehr bunten, aber doch überwiegend würdigem Programme: Beethoven: Sanctus und Benedictus der „Missa solemnis" (Soloquartett: Damen Kiurina, Kittel, Herren Gallos, R. Mayr; Violinsolo: A. Rosé); Mozart: Arie aus „Idomeneo" (Herr A. Piccaver); Händel: Arie aus L'Allegro e pensieroso mit obligater Flöte (Frau Halban-Kurz); Weber: Arie aus „Oberon" (Herr L. Slezak); Liszt: „Die Vätergruft" (Baßsolo: Herr R. Mayr); Berlioz: a) Blumenbeschwörung, b) Sylphentanz aus „Fausts Verdammung" — bei a) Solo: Herr Mayr; Wagner aus „Götterdämmerung" a) Trauersinfonie, b) Schlußszene (Solo: Frau L. Weidt). Trotz der riesig erhöhten Preise (Logen zu 500 Kr. usw.) ausverkauftes Haus, was wohl als Hauptmagnet das erste persönliche Erscheinen des Kaiserpaares in einem Konzertsaal seit dem Ende November vollzogenen Thronwechsel bewirkt haben mag. Daher auch Festkleid vorgeschrieben und diesbezüglich der Frack gegenüber den ordengeschmückten Paradeuniformen und kostbaren Prachtgewändern (der Damen) fast verschwindend. Beim Erscheinen des Kaiserpaares stimmte das Orchester das „Gott erhalte" an, vom Publikum mit hundertstimmigem Hochrufe sekundiert, welche die ehrwürdigen Haydnschen Klänge fast übertönten. Übrigens hörte sich der Kaiser nur die erste Beethoven-Nummer an — da ihn weiterhin wichtige Amtspflichten in Anspruch nahmen; die Kaiserin aber blieb bis zum letzten Bogenstrich und schien besonders von der erhabenen Wagnerschen Schlußszene sehr ergriffen. Bei dem erklärten Charakter des Konzertes der Fest- und Paradevorstellung erscheint wohl jede eigentliche Kritik ausgeschlossen. Lebhaft applaudiert wurde mehr oder minder jede Nummer.

Von Konzerten aus letzter Zeit mög zunächst der grandiose Bach-Abend des hierzu vor allem berufenen und darob in Wien

hochangesehenen Leipziger Professor K. Straube erwähnt werden, welcher aus der Orgel des Musikvereinssaales wieder unglaublich mannigfaltige neue und reizvolle Register zu ziehen verstand — hierbei vielleicht hier und da über Bachs eigentliche Künstler-Absichten noch hinausgehend, aber jedenfalls gerade dadurch zur Popularisierung des unsterblichen Altmeisters bei uns immer mehr beitragend. Sehr interessant verlief auch ein Doppelkonzert, welches Professor Straube teils als Organist, teils als Klavierbegleiter mit der geschätzten Berliner Altistin Emmy Leisner veranstaltete, wobei zwei geistliche Gesänge aus H. Wolfs Mörike-Liedern, die „fünf Gesänge", welche J. S. Bach für das Schemellische Gesangsbuch geschrieben, und Liszts berühmte, wie im eigenen Schmerze wühlende, ganz eigens chromatisch gedachte Variationen über die Bachsche Kantaten-Melodie „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (bekanntlich auch zum Crucifixus der H moll-Messe benutzt) wohl den tiefsten Eindruck machten. Bei den von Frl. Leisner gesungenen Schubertliedern vermißte man ein wenig den spezifisch wienerisch-gemütlichen Lokalton. Für Berlin dürfte der Künstlerin gewiß auch hier sorgfältig durchdachte Auffassung gerade die rechte sein.

Als sicherer und temperamentvoller Dirigent wie auch begabter Orchesterkomponist (in einer aus dem Manuskript gespielten Ouvertüre mehr Mendelssohn-Epigone, in dem ersten Allegro einer C moll-Sinfonie Nr. 1 modern-origineller) hat sich noch Ende April ein Herr S. Braslawsky vorgestellt. Alle Achtung, wie er zum Schluß die wunderbare Polyphonie des „Meistersinger"-Vorspieles herausbrachte. Über die von Frau O. Liebstöckl und Herrn M. Ruer an diesem Sinfonieabend gesungenen Duette und die Art, wie Prof. J. Wolfsohn gut konventionell Griegs A moll-Konzert pianistisch ausführte, wäre nichts Besonderes zu sagen.

Um so mehr aber über die letzten glänzenden Violinleistungen Adolf Buschs, Franz Vecseys, B. Hubermanns und der poetischen Geigen-Elfe Nora Duesberg. Das sei aber der nächsten Fortsetzung meiner Berichte aufgespart.

Rundschau

Oper

Berlin Beethovens Fidelio tritt uns in den Vorstellungen des Deutschen Opernhauses in einer Gestalt entgegen, die von der landläufigen wesentlich verschieden ist. Direktor Hartmann, der die von mir gesehene Aufführung persönlich leitete, hat dem Werke die Form gegeben, die dessen innerm Gehalte entspricht, aber weder durch den alten Librettisten noch durch die späteren Regisseure zur realen Anschauung gebracht wurde. Indem Hartmann im Vorworte seines neuen Textbuches (Ahn & Simrock, Berlin) die erste Fassung der Oper in drei Akten erklärt und erzählt, daß der erste Akt bis zum Aufzuge der Wache mit dem Eintritte Pizzaros gereicht, sich aber in Roccos Häuslichkeit abgespielt habe, weist er darauf hin, daß „wir mit den Mitteln der heutigen Bühne die offene Verwandlung zum Gefängnishofe vollbringen können" und damit der Rückgriff auf die ursprüngliche Inszenierung „erlaubt" sei. Ich glaube nun aber, nicht bloß erlaubt, sondern geradezu geboten, denn — wie Hartmann ebenfalls treffend bemerkt — die ganzen Musiknummern der so abgegrenzten Akthälfte bedingen den intimen Raum. Zugleich kommt auch der äußere Bau des Stückes durch jenen Rückgriff erst in die richtige, harmonische Symmetrie, da nunmehr beide Akte in zwei Hälften mit verschiedenen Schauplätzen zerfallen. Die Musik der letzten, definitiven Fassung, durch die sich Beethoven hier endlich zur klassischen Vollendung und damit auch zum Bühnenerfolge durchgearbeitet hatte, ist bei dieser neuen Bearbeitung unberührt geblieben. Demgemäß begann man auch mit der hier einzig möglichen E dur-Ouvertüre, die ich sonst schon durch die hier unmögliche sogenannte große Leonrenouvertüre verdrängt fand. Leider konnte man sich nun aber nicht zum Verzicht auf diese sinfonische Dichtung, die in den Bühnenrahmen überhaupt nicht paßt, entschließen und schob sie deshalb als Zwischenaktsmusik nach der Kerkerszene ein, ein Verfahren, das immerhin noch angemessener ist als das, sie vor der Kerkerszene spielen zu lassen oder als die verrückte Schrulle, die ich einst in München unter Zumpe erlebte, sie nach dem Schlusse der ganzen Oper als Epilog zu bringen. Der einzig angemessene Platz dieser Ouvertüre ist und bleibt der Konzertsaal. Wir erlebten also in unserer Vorstellung den ersten halben Akt im stil- und stimmungsvoll eingerichteten Wohnraume Roccos und damit die zugehörigen Musikstücke in tatsächlich intimererWirkung, wie es sonst der Fall ist. Dann fiel der Zwischenvorhang, und der Marsch erklang. Daß er wiederholt werden mußte, erwies sich ganz unverfänglich, zumal es sich bei ihm keineswegs um ein Mysterium des Beethovenschen Genius handelt. Die letzten Takte reichten noch in die wieder offene Szene hinein, und so war der Aufmarsch der Wache sehr glücklich abgewickelt. Da nun das szenische Bild keine Rücksicht mehr auf die freundliche Familienszene des ersten Teiles zu nehmen brauchte, konnte es das schauerliche Elend des Ortes um so ausdrucksvoller gestalten. Dieses neue, ganz von der harmlosen Tradition abweichende Szenenbild wirkte denn auch demgemäß. Auch die beiden anderen waren neu und besser als die gewohnten, namentlich das letzte, durch das das Spiel auf die Bastei, unmittelbar vor das große Haupttor des Kastells verlegt wurde. Bis auf die Aufnahme der großen C dur-Ouvertüre, der ich auch hier nur bedingt zuzustimmen vermag, muß man dieser neuen Inszenierung der Oper als der endlichen und einzig richtigen Lösung des Problemes seine Zustimmung gewähren; mich hat sie jedenfalls völlig überzeugt. Sonst hat mich aber die Aufführung nicht im gleichen Maße erhoben. Zwar stand sie im Durchschnitte auf jener Höhe, die man im Deutschen Opernhause nun allgemach gewohnt geworden ist, aber im einzelnen war zu vielerlei da, was einem nicht zusagte. Rudolf Laubenthal vermochte als Florestan nicht zu überzeugen und auch dem Schlusse der großenKerkerarie nichtdie nötige Ekstase zu geben. Ähnliches gilt von Felitcitas Hallama als Leonore, die aber die gewaltige Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin" glänzend durchführte; ähnliches ferner von Ernst Lehmann als Rocco, da er nur die Seiten des Familienvaters völlig rein ausklingen ließ. Ganz fragwürdig war Franz Reisinger als Pizzaro, wenigstens schauspielerisch. Gesanglich bewunderte man die Größe seines Organes, das selbst durch die tosende Brandung des Orchesters der Rachearie ungefährdet hindurchkam. Ganz einwandfrei waren eigentlich nur die Leistungen Katharina Jüttners und Gustav Werners als Marcelline und Jaquino, woneben auch noch der Minister Julius Roethers und der „erste Gefangene" Nitschs ehrenvoll zu erwähnen wären. Der große Gefangenenchor fiel überhaupt, trotz anscheinender „Kriegsbesetzung", gut aus. Im Orchester mangelte es im Arbeitsduett der Kerkerszene an einem geeigneten Ersatze des Serpents, den der Kontrabaß durchaus nicht zu liefern vermag. In den beiden Ouvertüren fiel Ignatz Waghalters, des Dirigenten, Hang zu einer unangemessenen und sehr empfindlichen Verbreiterung der langsamen Tempi auf. Dagegen kam die berüchtigte Streicherstelle in der großen Nr. 3 ausgezeichnet heraus. Das Riesenhaus war bis auf den letzten Platz besetzt, was angesichts des ins Freie lockenden schönen Maiabends besonders bemerkenswert erscheint.

Bruno Schrader

Noten am Rande

Teresa Carrenjo † In Neuyork ist die größte Kláviermeisterin der Gegenwart im Alter von 64 Jahren gestorben. Ihre Kunst war in steter Steigerung begriffen und stand zuletzt auf einer Höhe, wie sie wohl anderen zeitgenössischen Klavierspielern nach Carl Reinecke nicht zugängig war. Hatte man schon seit langer Zeit ihre grandiose Technik, ihre Blutwärme und Jugendfrische gepriesen, so war schließlich (etwa im letzten Jahrzehnt) ihre Technik noch vielseitiger, sozusagen vermittelnder geworden: sie leistete im denkbar Schwierigsten, der Differenzierung an überleitenden Stellen, das denkbar Höchste. Sie war weicher, geschmeidiger geworden, ohne an Leidenschaft und Kraft das Geringste eingebüßt zu haben. Überwog früher in ihrer Darstellung das derb Zugreifende, manchmal sogar Plumpe, zum mindesten eine harte Stärke, alles in allem das Charakteristische, so schließlich nicht etwa eine wolkenlos heitere und ruhige Schönheit; vielmehr war nun beides in wundervollem Bunde vereinigt: die auf dem Klavier künstlerisch vollendete Darstellung des „Lebens im farbigen Abglanze" mit seinen vielfältigen Widersprüchen, Höhen und Tiefen, Leidenschaften und Träumereien, Kämpfen und Nachgiebigkeiten, des durch Künstlergehirn erschauten und durch Künstlerwillen gebändigten Lebens. Und alles das war bedient durch eine Technik, die stürmischem Tatendrange und überschäumender Lebensfreude ebenso gehorchte wie den leisen Regungen ruhiger Beschaulichkeit, stillen Glückes und seliger Weltabgewandtheit. In der Geschichte des Klavierspiels ist Teresa Carrenjo, die sich auch als Komponistin (Klavierstücke, ein Streichquartett, die venezuelische Volkshymne) erfolgreich betätigt hat, eine der glänzendsten und edelsten Erscheinungen. F. B.

Kreuz und Quer

Berlin. Das Philharmonische Orchester wird in diesem Sommer unter F. Weingartner in Holland Konzerte geben.

Berlin. Der Königl. Kammervirtuose Paul Weschke, Lehrer an der Königl. akadem. Hochschule für Musik in Berlin, wurde zum Professor ernannt.

Dresden. Dem Schriftsteller Karl Söhle, der sich besonders durch Analysen von Instrumentalwerken und durch Musiknovellen (Bach, Beethoven) bekannt gemacht hat, wurde der Titel Professor der Musik verliehen.

Hannover. Nach längerem Leiden ist am 14. Juni Hofkapellmeister Karl Gille im Alter von 55 Jahren gestorben. Er stand seit 1910 an der Spitze der Königl. Oper und wird hier ein bleibendes Andenken an sein erfolgreiches Wirken hinterlassen.

Köln. Heinrich Zöllners neuer Volkshymnus „Deutschland in Ewigkeit", welcher bereits beim 75. Stiftungsfest des Kölner Männergesangvereins Enthusiasmus erregte, wurde jetzt zum ersten Male öffentlich bei einer Skagerakfeier im Gürzenichsaale in Köln aufgeführt und begeistert aufgenommen. — Zöllners neue (vierte) Sinfonie wird ihre ersten Aufführungen Anfang Oktober in Düsseldorf unter Prof. Panzner und in Essen unter Prof. Fiedler erleben. Der Titel der Sinfonie „Die Tragische" bezieht sich auf die Tragik der Jetztzeit.

Leipzig. Frau Marie Hedmondt, die bekannte Leipziger Gesangslehrerin, kehrt von Berlin nach Leipzig zurück; sie ist ab 1. Oktober wieder dem Königl. Konservatorium als Gesangslehrerin verpflichtet worden. — Prof. Dr. Gust. Schreck ist aus dem Lehrerkollegium des Königl. Konservatoriums ausgeschieden, Professor Stephan Krehl in den Studienrat der Anstalt gewählt worden.

Wien. Julius Bittners neues Werk „Der liebe Augustin" hat in der Wiener Volksoper einen vollen Erfolg gehabt. Es behandelt Glück und Ende jenes wienerischen Spielmanns und Ahnherrn der Volkssänger. Mit Augustins Erfolg als Bänkelsänger wird das Geschick eines jungen bürgerlichen Mädchens verknüpft, das im dritten Akt der Pest zum Opfer fällt, während der liebe Augustin selbst im vierten Akt am Wege stirbt. Bittner hat die Dichtung selbst verfaßt und dazu einige echt wienerische Musikstücke als Schmuck hinzugegeben.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 28. Juni 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Peter Cornelius, der Schöpfer des Barbiers von Bagdad

Eine literarhistorische Studie

Von **Jos. M. H. Lossen** (Darmstadt)

Die Wahl des Stoffes bei Peter Cornelius' komischer Oper „Der Barbier von Bagdad" gibt uns Anlaß, einmal näher auf die Beziehungen des Dichterkomponisten zum Orient einzugehen, dann aber auch auf seine besondere Begabung für das Lyrische und Komische.

Über den Umstand, wie er zum Textstoff kam, können mangels historischer Dokumente und Belege nur Vermutungen mit mehr oder weniger Sicherheit ausgesprochen werden. Ob Cornelius schon in seiner Jugendzeit eine Ausgabe der orientalischen Märchen zu Gesicht bekommen hat, ist ungewiß. Auf jeden Fall stand die Verbreitung dieser Erzählungen von dazumal in keinem Verhältnis zu der heutigentags. Außer der kurzen, weiter nichts besagenden Erwähnung, daß seiner Oper ein Märchen aus Tausend und einer Nacht zugrunde läge, finden wir in Cornelius' Schriften und Briefen keinerlei Aufzeichnung. Auf diesem Wege kommt man also nicht weiter, vielmehr müssen wir von seinem Leben und seinen literarischen Beziehungen ausgehen, um auf einige Anhaltspunkte immerhin stoßen zu können. Ein Rest von Ungeklärtem bleibt freilich bestehen, wie das bei einem solchen Verfahren in den allermeisten Fällen nicht anders zu erwarten ist.

Die literarische Bildung war eine auserlesene. Er hat sie zu einem großen Teil den um ihn treubesorgten Bruder Karl zu verdanken, mit dem ihn zumal in früheren Jahren ein eigenartiges, von höchster Bruderliebe und Zuneigung getragenes Verhältnis verband (vgl. Brief an Karl vom 24. Dezember 1848, I S. 77[1])). Nach dem Tode des Vaters (1843) vertrat Karl dessen Stelle in rührendster Weise (vgl. Brief an P. v. Cornelius I S. 42). Sind seine Briefe an Peter uns auch leider nicht erhalten oder unzugänglich, so spiegeln sie sich doch in denen seines jüngeren Bruders an ihn deutlich wider; es ist auffallend, wie er über der Wahl der Lektüre Peters sorgsam wacht, ihm dieses und jenes anempfiehlt, von anderem ihm abrät und so bestimmend auf dessen literarische Bildung wirkte, und wahrlich in ausgewähltem Maße! Ihm gebührt kein geringer Anteil bei der Grundlegung zu Peter Cornelius' feiner, edler Geschmacksentwicklung und Gesinnungsart, denn die Lektüre in der Jugend ist ein für das Leben und dessen Gestaltung maßgebender Faktor. „Sage mir, was du liest, und ich sage dir, wes' Geistes Kind du bist!"

Man braucht nur die Namen zu nennen, und das Urteil wird nicht allzuschwer gegeben sein: Shakespeare, sowohl in der englischen Fassung als auch in der Schlegel-Tieckschen Übersetzung (I S. 30 f.), Goethe, so Dichtung und Wahrheit, Wilhelm Meister, Triumph der Empfindsamkeit, Iphigenie, Eugenie, (I S. 37) u. a.; den Tasso gar konnte er auswendig: „Was red' ich viel! sag' ich das eine Wort, von welchem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke des Großen; sie mußten mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine große Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. An den Mond! Trost in Tränen! Rastlose Liebe! soll ich sie alle nennen! Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draußen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging, am Klavier. — An diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben . . ." (III S. 3). „Ich halte Schiller sehr hoch, und habe als Knabe die ersten Eindrücke durch ihn empfangen. Dagegen habe ich mich innerlich viel mehr an Goethe gebildet und mich oft im stillen mit vielem verglichen, was er gesagt hat, und es mir wie einen Spiegel vorgehalten. Wenn ich mich recht besinne und alles in allem nehme, so bin ich mir bewußt, die bestimmendsten poetischen Eindrücke von Goethe und Mozart empfangen zu haben. Entscheidender aber von Goethe" (I S. 147).

Uhland, von dem er auch mancherlei in der allerersten Zeit seiner musikalischen Studien (unter Esser, dem nachmaligen Wiener Hofkapellmeister, damals Direktor der Mainzer Liedertafel) komponierte; doch hat sich das Meiste davon nicht erhalten. Ferner beschäftigte er sich gerne mit Lessing, den Liedern des Hoffmann von Fallersleben und den neuen Gedichten Herwegh (I S. 50), auch der griechischen Tragödie zollte er Begeisterung. — Über all diesen Dichtern ernsterer Rich-

[1]) P. Cornelius, Literarische Werke, erste Gesamtausgabe, 4 Bände, Breitkopf, Leipzig 1904/05.

tung vernachlässigte er aber keineswegs auch solche, die nach der leichteren hin Vorzügliches schufen. — Außer Platen waren es hier Jean Paul, von dem er die Kunst, heiter zu sein, erlernte (I S. 30, 36), die Epigonen und Münchhausen von Immermann mit seinen komischen Szenen (a. a. O. S. 38), Goldoni mit il tutore und la locandiera (S. 49).

Daneben darf nicht außer acht gelassen werden der fortwährende Umgang mit dem Theater, sowohl durch seinen Vater, einem tüchtigen und angesehenen Schauspieler, als auch durch Peter selbst, der einmal kleinere Rollen nicht selten übernahm, dann aber auch berufsmäßig im Orchester mitspielte, und dadurch einen tieferen Einblick in die Theaterpraxis gewann und auf der anderen Seite manches Stück aus unmittelbarer Nähe zu Gehör bekam, gewiß nicht ohne fruchtbringende Wirkung.

Interessant sind auch schon die Urteile des jungen Künstlers über verschiedene Dichter und Dichterinnen: die Gräfin Ida Hahn-Hahn muß sich den Titel einer verrückten Prinzessin der Blaustrumpfliteratur gefallen lassen, und des Italieners Guicciardini Lustspiele nennt er zu trocken (I S. 36). Kerners somnambulistischer Einschlag hat dem jungen Cornelius diesen sonst nicht hochbegabten Lyriker arg verleidet (I S. 38).

Besondere Vorliebe aber wandte Cornelius Rückert und Platen zu, welch letzteren er in sämtlichen Werken gelesen, „o ich kann einigermaßen sagen, studiert habe" (I S. 39). Doch wird Platen von Cornelius überschätzt (ebenda), das tritt besonders in Erscheinung gegenüber Immermann, vor dessen Epigonen und Münchhausen er zwar recht viel Achtung hat, wie auch für dessen Stil und das Komische, aber sich doch nicht zu einem höheren Urteil als dem eines „angenehmen Dichters" (I S. 38) aufzuschwingen vermag; in Wirklichkeit aber dürfte doch Immermann zweifellos höher als Platen stehen, was die Gesamtheit seiner dichterischen Begabung und die Persönlichkeit seines stark ausgeprägten Charakters anbetrifft. (Briefe vgl. auch I S. 40.) Seine große Bewunderung für Platen spricht sich auch in dem geplanten Lustspiel aus: „Platen in Venedig" oder „Dichter und Cicerone". Über den Inhalt dieses Stückes erfahren wir Näheres in einem Briefe an die Fürstin Wittgenstein vom 10. September 1856 (I S. 238). Doch kam es zu keiner Ausführung; die Skizze schenkte er seiner Schwester Auguste, die dann in dem Einakter: „Platen in Venedig" (Reclam Nr. 103) den Plan ihres Bruders zur Verwirklichung brachte.

Den meisten und tiefsten Einfluß hat neben Platen und Goethe Friedrich Rückert ausgeübt. Früh hatte Cornelius die Bekanntschaft mit dessen Gedichten und Werken gemacht, wohl um 1845, eher aber noch früher. Bestimmt wissen wir nur, daß er Weihnachten 1845 von seinem Oheim Brüggemann die Geschichte des Neusesser Dichtergelehrten zu seiner größten Freude zum Geschenke erhielt[1]) (I S. 61).

War es bislang ungewiß, ob Cornelius Rückert persönlich kennen gelernt habe oder nicht und einen für den Sommer 1855 geplanten Ausflug zu dem Dichter zur Ausführung gebracht habe, so kann ich auf Grund eigener Nachforschungen in der Familie Rückert feststellen, daß er wirklich in jener Zeit „die Freudenfrohburg Neuseß an der alten Koburg" (Rückert) aufgesucht hat, wohin sich Rückert aus dem „staubigen Berlin" seit 1848 ganz zurückgezogen hatte, ihn aber selbst nicht zu sehen bekam. — Zu des Dichters Tochter hegte Cornelius eine warme Zuneigung, von der er sich sogar in übermütig guter Stunde und Laune ein künftig Ehebündnis erhoffte (I S. 203 ff., 208 f.); doch blieb seine Liebe unerwidert.

Mit einiger Sicherheit der Vermutung darf Rückert, der gewiegte Kenner des Orientalischen, neben Platen als maßgebend für Cornelius' Wahl des Stoffes angesprochen werden, auf jeden Fall haben beide ihn mit ihren Werken nach dieser Richtung hin stark beeinflußt.

Die Einwirkung Rückerts und die geistesverwandte Art der beiden Dichter (Rückert und Cornelius) läßt sich auch sonstwie nachweisen, etwa in ihrem harmonisch veranlagten Gemüt mit seiner treudeutschen Gesinnung, genährt durch die sinnige Liebe zu Heimat, Natur und Idylle. Daraus resultiert auch das Volkstümliche, das durch ihre Gedichte wie ein langer Orgelpunkt hindurchklingt. Gemeinsam ist ihnen ferner die Heranziehung der kleinsten Beobachtungen zur poetischen Verwertung und Gestaltung.

Daß Cornelius etwa auf seiner frühen Englandreise im Frühjahr 1841 eine Englische Übersetzung der Märchen in die Hände bekommen hätte, ist wohl so gut wie ausgeschlossen und kann nicht in Betracht gezogen werden, da er zu jener Zeit der englischen Sprache nicht hinlänglich genug kundig gewesen ist.

Nach dem Hinscheiden seines Vaters ward für die weitere musikalische Ausbildung Berlin erwählt. Hier fand er Aufnahme bei dem strengen Kontrapunktiker Dehn, bei dem Cornelius fünf Jahre (1845—1850) in die Schule ging, mit ernstem Erfolg, da er ihm „als Mensch und Lehrer ans Herz gewachsen war" (I S. 67). Aber auch in literarischer Hinsicht war für ihn die Berliner Zeit fruchtbar. Empfing er schon im Hause seines großen Oheims, des berühmten Malers Peter v. Cornelius, nach jeder Richtung hin vielseitige Anregung (so lernte er Meyerbeer, Mendelssohn und andere Größen des damaligen Berlin kennen), so trug auch der intime Verkehr mit dem 18 Jahre alten Paul Heyse (I S. 82) viel dazu bei. Heyse, der die Aufmerksamkeit Geibels schnell auf sich gerichtet hatte, war damals schon in dem Kuglerschen und Mendelssohnschen Kreise ein Bevorzugter und Gefeierter. Von dem Lyrischen und den Märchen des jungen Poeten und Studenten der klassischen Philologie mächtig angezogen, komponierte er mehrere seiner Lieder, die uns leider zum guten Teil nicht mehr erhalten sind. Ferner bildeten hier in der Reichshauptstadt Grimms Märchen (S. 142), Stifters Studien (S. 137) und Hölderlin u. a. seine Lektüre, auch gab er sich sonst ernsteren Studien über Literatur und Kunst hin, betrieb mit Eifer Italienisch, Spanisch, Altfranzösisch und Provenzalisch.

Nicht vergessen werden dürfen die ersten tieferen Lebenserfahrungen, wie sie etwa durch ein unglückliches Liebesverhältnis mit einer gewissen Lina Arndt hervorgerufen wurden, das in ihm aber auch den Lyriker zu höherer Reife heranwachsen ließ.

Die sinnige Natur unseres Dichterkomponisten war doppelt empfänglich für die Poesie der Märchenwelt und der verschlungenen, fein umwobenen Pfade der Lyrik.

Und mag er Rückert und Platen in erster Linie das technische Können, die Formbehandlung zu verdanken

[1]) Vermutlich die erstmalig 1841 zu Frankfurt (Sauerländer) erschienene Auswahl Rückertscher Gedichte.

haben, den Gedanken schöpfte er aus dem frischquellenden Born seiner Empfindung, seinen Gefühlen. Cornelius ist eine stark selbstschöpferische Individualität, eine eminent lyrische Natur, ohne die Sentimentalität irgendwie zu streifen.

In seiner fast kindlich naiven Liebe zur Natur kommt sein ganzes sinniges Wesen zur vollen Geltung. Wenn er in einem seiner Gedichte die Drossel und den Finken singen läßt (IV S. 28): Ich habe die Blumen so gern!, so gibt er damit nichts weniger als seinem persönlichsten Empfinden innigen, schlichten, aber bewegten Ausdruck. Und dieses liebenswürdige Thema variiert er nun fort und fort in den verschiedensten Weisen. Die zahllosen und immer neuen Bilder aus der Natur, aus der Pflanzenwelt und dem Blumenreich sind für Cornelius typisch. Ihr Gebrauch als Umschreibung eines Gefühlszustandes, einer Gefühlsbewegung teilt er in gewissem Grade etwa mit Wilhelm Müller. Niemals streift er die Grenzen des Unnatürlichen, Gesuchten oder Ermüdenden. Einige wenige Titel solcher — Lieder möchte man sie nennen — sollen hier namentlich angeführt werden: Wiegenlied (S. 52), Du bist ein Maiglöckchen (S. 33), Vielchen (S. 52), Schmetterling (S. 53), Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein (S. 63), Möcht' im Walde mit dir gehen (S. 64), Und wenn ich ein Spinnchen (S. 91), Wie süß die Lieb' aus Blumen spricht (S. 111), Im Lenz ging mir ein Hoffen auf (S. 114), Nachts, wenn du in die Sterne schaust (S. 120), Eine Blume wollt ich senden (S. 140), Der Frühling kam (S. 181), Die lieben Sterne unds Mütterlein (S. 326) und viele andere. Wir sehen, eine wahre Fülle von solchen Gedichten bergen die nur wenigen oben angeführten an Natur, Tier und Pflanzensymbolik. Der Leser wird noch viele, hier ungenannte finden, kaum eine Seite, die sie uns nicht bringt. Man kann sich ihrem Reize nicht verschließen. So zart, poetisch, von liebseliger Einfalt getroffen, oft mit einem ganz unzweideutigen Volksliedcharakter.

Diese eigenartige lyrische Seite des Dichterkomponisten kam ihm bei der Schöpfung seines Barbier in höchst schätzbarer Weise zustatten. Dieselbe Vorliebe, vielleicht nur mit einem stärkeren sinnlichen Einschlag, für diese Art der Symbolik ist ja ein Hauptzug des Orients. Was Wunder, wenn daher Cornelius in seinem Werke morgenländische Eigenheit so zu meistern wußte, und dies noch mit dem Vorzug höchster Natürlichkeit und nicht manirierten Wesens.

Die Neigung zum Komischen tritt gleich der Begabung für das Lyrische frühzeitig bei Cornelius zutage. Die Briefe, von den ersten angefangen, die vielen neckigen Gedichte, die launigen, humorvollen Einfälle sind ein guter Beweis dafür, und mußten eigentlich mit Notwendigkeit in späteren Jahren bei Plänen größerer Arbeiten auf das Komische führen, freilich auf das Fein-, nicht Derb-Komische. Daneben gab ihm neue Anregung nach dieser Richtung hin die Lektüre oben genannter Dichter, wie Jean Paul, Immermann, Goldoni u. a.

Der Gedanke an eine lustige Oper wie auch Entwürfe dazu reichen bis in die Berliner Jahre, mochte aber schon früher aufgetaucht sein, und, herangereift, sollten sie endlich in dem Barbier von Bagdad eine köstliche Frucht zeitigen. — Damals (1849) schrieb er aus Berlin an Hestermann (I S. 108): „So Gott will! — Ein Weg ist für uns Komponisten noch offen; unsre drei großen Tragiker haben wir in der Musik gehabt, aber (und lachen Sie nur getrost über den Idealisten Peter) der Aristophanes ist noch nicht dagewesen. Ich kenne keine rein komische Oper unter den deutschen modernen Werken, seit Dittersdorf haben wir keinen eigentlichen Komiker unter den Komponisten gehabt; die Blüte der italienischen Opera buffa ist in Deutschland erst noch zu erleben. Wem es gelänge, die Zeitverhältnisse in ein paar tüchtigen Werken dichterisch und musikalisch aufzufassen und abzuspiegeln, der hätte noch ein Feld, für den wäre noch ein Platz übrig. Nun hat mir doch mein Vater auf meine beabsichtigte Schauspielerlaufbahn den Segen mitgegeben, ich werde ein tüchtiger Komiker werden, warum sollte ich nicht in meiner Kunst diesen Grundgedanken festhalten?" und wenige Zeilen weiter: „Schon vor einigen Jahren hatte ich mir auch mehrere Opersujets im Komischen entworfen, aber das Gefühl, nicht stark genug dazu zu sein, hielt wieder ab, und ich kehrte zu den rein theoretischen Studien zurück. Nun aber habe ich mir eine kleine einaktige Oper gedichtet (vermutlich verloren gegangen, bislang war nichts darüber zu ermitteln) und hoffe, sie während dem Frühjahr zu beenden, da die Musik dazu natürlich nichts Besonderes, Studiertes enthalten soll, sondern frei und ungezwungen herausfließen muß".

Und in seiner autobiographischen Skizze (1874) heißt es von seiner Entscheidung der Berufswahl (III S. 5): „Mit Schmerz schied ich von dem Ideal, dramatischer Künstler zu werden, und wählte ausschließlich die Musik, aber nicht ohne den tröstlichen Zielgedanken, als dramatischer Autor, als Komponist ‚komischer Opern' mit der Bühne in engster Beziehung zu bleiben. Denn schon mit dem Vater, welcher selbst eine bedeutende vis comica besaß und mir für das Fach komischer Charakterrollen die entschiedenste Begabung zutraute, hatte ich im Einverständnis auch diesen besonderen Zweig für die Komposition gewählt: . . . Zwei komische Operntexte [1]) waren in einer Zeit entstanden, als ich den Unterricht bei Dehn aussetzte und kühn meine eigenen Pfade zu wandeln versuchen wollte; daneben manche Skizzen, die alle auf dasselbe Ziel der komischen Oper ausgingen".

Nach Beendigung seiner Studien bei Dehn plante Cornelius anfangs die endliche Verwirklichung eines lang gehegten Jugendwunsches: einer Reise nach Paris! „Nach Paris muß ich, und wenn ich die Welt an allen vier Ecken anzünden müßte!" hatte er als Siebzehnjähriger ausgerufen (I S. 34). Die Iden des März 1849 schienen ihm gewogen, alles war festgesetzt, die Abreise stand bevor; doch von Tag zu Tag schob sich die Fahrt hinaus (I S. 84), bis sie sich schließlich zerschlug und Peter den Gedanken an den „Rettungspunkt aus den heimatlichen Verhältnissen" (Kap. II S. 591) einstweilen aufgeben mußte.

Aber in der Reichshauptstadt hielts ihn nicht länger, „das Berliner Pflaster brannte ihm unter den Füßen", und der immer mehr sich verbreitende Ruf und Glanz des neuen Weimars unter Liszts Zauberstabe verlockte ihn und ward zum nächsten Ziel seines Strebens. Von Liszt versprach er sich „am ersten wirksame, tatsächlichste Unterstützung" (I S. 75), von Liszt, „als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen" (III S. 7), wollte er „ein freies Urteil über seine Studien" sich ausbitten. So zog er denn mit einer

[1]) Einer von ihnen hatte Kleists „Zerbrochenen Krug" zum Gegenstande.

Schlesingerschen Empfehlungskarte und einer von seinem Oheim Cornelius aus dem „großen Käfig" Berlin aus (1852) nach Weimar, wo ihm die freundlichste Aufnahme zuteil und er in einen Bildungskreis hineingezogen wurde, der naturgemäß für ihn äußerst fruchtbringend und anregend ausschlagen mußte. Scheinbar zwar ruhte seine Produktivität, aber all das war doch nur eine äußere Passivität; denn um so mehr kam es in ihm zu festeren Gestalten; die außergewöhnliche Fülle der Eindrücke und Erfahrungen, die das damalige Kunstleben Weimars unter seinem Bannerträger Liszt bot, verlangte nach einem Verarbeiten, nach einer Aufspeicherung von Energien und Spannungen, die früher oder später auch wieder zu entsprechenden Auslösungen führen mußten.

Hier in Weimar kam er zum ersten Male in die nächste Berührung mit der noch im frühsten Entwicklungsstadium stehenden neudeutschen Schule, deren begeisterter Vorkämpfer er selbst bald werden sollte. Was die Namen Liszt und Wagner für Cornelius bedeuten, davon spricht uns der Barbier deutlich genug. Dies Dreigestirn und sein Einfluß erhob ihn auf eine höhere Stufe der künstlerischen Weihe. Unablässig, mit einem wahren Feuereifer vertiefte er sich in ihre Werke und suchte sie sich ganz zum geistigen Eigentum zu machen. „Ich bilde mich täglich — und es wird zuletzt doch kein gewöhnlicher Kerl aus mir" (I S. 153). Schriftstellerisch erwarb er sich ein besonderes Verdienst um Liszt und Berlioz, den er Dezember 1853 zu Leipzig kennen gelernt hatte (vgl. I S. 151); für beide schrieb er eine größere Anzahl Übersetzungen, so Berlioz' „Flucht nach Ägypten", „Benvenuto Cellini", „Enfance du Crist", „Lelio", „Die Sommernächter" und Liszts französisch abgefaßte Aufsätze.

Ob Cornelius erst in Weimar die musikalische und dichterische Bekanntschaft mit Wagner gemacht hat, welch letztere hier für uns besonders in Betracht kommt, kann in Zweifel gezogen werden. Allerdings spricht dafür der Umstand, daß in früheren Briefen oder Aufzeichnungen Wagner nirgends erwähnt wird; trotzdem bleibt die Möglichkeit, daß bereits die Berliner Jahre ihn Rienzi kennen lernen ließen; überdies sind ja die Briefe aus jener Zeit nur sehr spärlich und vereinzelt. Aber Wagner war dazumal in der Reichshauptstadt kein Unbekannter mehr. Am 7. Januar desselben Jahres, in dem Cornelius nach Berlin kam (1844), war mit großer Begeisterung von seiten des Publikums der Fliegende Holländer in Szene gegangen und erlebte noch drei weitere ausverkaufte Häuser. Die Presse aber fiel in maßlosem Zorn darüber her: (die gröbsten Schmähartikel erschienen in den Tageszeitungen und Zeitschriften) man verschrie Wagners Musik als die trostloseste, die je komponiert worden. Und als Cornelius im Herbste 1844 nach Berlin kam, hatte die Heftigkeit der Erregung noch nicht viel abgenommen, dazu kamen noch die verschiedensten Berichte, auch von Weimar her (1850 Uraufführung des Lohengrin), da mag denn wohl zuerst unser Dichterkomponist von Wagner gehört haben. Bestimmtes wissen wir nicht darüber, ebensowenig ob Cornelius einer Aufführung des Rienzi beigewohnt hat. Diese große historische Oper, die den ersten Einschnitt in Wagners Leben und Wirken beschließt, erlebte am 24. Oktober 1847 ihre Berliner Erstaufführung. Diesmal hatte die Kritik schon vorher in der schärfsten Weise eingesetzt und versucht, ein Zustandekommen zu verhindern, was ihr aber mißlang. Erst nach acht Aufführungen wurde Rienzi vom Spielplane abgesetzt. Drei hatte Wagner selbst dirigiert. Sollte nun aber auch Cornelius an einer teilgenommen haben, so konnte er doch nicht von ihr jenes Gefühl der völligen Überzeugung von der hohen Künstlerschaft eines Richard Wagner empfangen, da diese ja erst in den späteren Werken (Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin) zutage trat, die Cornelius damals nur in Weimar in ihrer auch künstlerisch vollendeten Wiedergabe hören konnte. Nach dieser Seite hin dürften also die Berliner Jahre für ihn belanglos gewesen sein. — Überdies hatten ihn wohl die heftigsten bis zur völligen Verdammung gehenden Angriffe der Tagespresse und Fachkritik gegen Wagner auch gänzlich verwirrt. Er lernte ihn nur vom Hörensagen kennen, von einem Hörensagen, das Übelwollen und feindliche Gesinnung gleichsam auf ihren Schild erhoben hatten. So verstehen wir auch, was Cornelius in seiner autobiographischen Skizze schreibt: „Ich wollte endlich Wagners Werke selbst einmal hören, mit mir selbst darüber ins reine kommen" (III S. 7). Immerhin muß aber auch vermerkt werden, daß jene ganze Flut von Schmähungen teilweise einer völligen Verständnislosigkeit entsprang, die man Wagner entgegenbrachte. Stellten doch seine Werke Anforderungen an die Zuhörer, die man bis dahin von der Oper in diesem Maße nicht gewöhnt war, das Ungewohnte, Neue war es also, was die Gemüter verwirrte.

Im Anschluß an diese Auseinandersetzungen über die literarische Bildung Cornelius' bis in die Entstehungszeit des Barbiers möge noch insbesondere auf seine Beziehungen zum Orient eingegangen sein.

Wie wir bereits ersahen, ist in dieser Hinsicht Platen und Rückerts Einfluß von weittragender Bedeutung. Nicht nur für das Stoffliche, sondern auch dessen Behandlung im orientalischen Sinne sah er in den beiden Dichtern seine Vorbilder, seine Lehrer; dazu brachte er in der Eigenart seiner lyrischen und dichterischen Begabung, in seiner Liebe zur Natur, zur Welt des Kleinen eine gewisse angeborene geistige Verwandtschaft mit dem Orient mit. In der Vereinigung dieser beiden Umstände war der Grund zum Gelingen seines Werkes gelegt, zu einem Werke, das in seltenem Maße orientalischen Geist und orientalische Art widerspiegelt, wie es in gleicher Vollendung andere Opern morgenländischen Charakters nicht mehr aufzuweisen haben. Von anderen Dichtern, die gleichfalls den Orient in den Kreis ihrer Schöpfungen ziehen, unterscheidet sich Cornelius insofern, als ihm der Orient nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel zum Zweck ist, wie denn eben auch der Barbier in dieser Hinsicht unter seinen Werken eine vereinzelte Stelle einnimmt.

Das Versgewand der Dichtung ist ungemein geistreich und ziseliert, so daß die Lektüre allein schon einen vollen Genuß beut. Ein Textbuch komischen Genres wie das von Cornelius ist literarisch und poetisch gleich wertvoll.

Der Charakter des Morgenlandes wird noch doppelt erreicht durch die Anwendung orientalischer Formen, von denen Cornelius vor allem das Gasel (Zweizeile mit durchlaufendem Reim, dem Persischen entlehnt; diese eigentlich der Poesie zukommende Form ist auch bisweilen in der Musik angewandt worden; so schrieb z. B. Ferdinand Hiller sein Opus 54, Gaselen) mit viel Glück und Leichtigkeit anzuwenden weiß. „Gerade die Gasele, bei deren Wortanlage mich schon eine den Text bestimmende

musikalische Stimmung erfüllt, hat mich aus eine in Melodie und Rythmus ganz originelle Musik geführt; ebenso ein andermal, wo eine persische Vierzeile vorkam" (an seinen Bruder Carl, 9. Februar 1857).

Die Handhabung der Formelemente deutet auf Rückert hin. Neben der reinen Form des Gasels finden sich in seinen Gedichten, Aufzeichnungen und Briefen eine Unmenge gaselähnlicher Gebilde, Gaseloiden, wie Tschersig sie nennt. So die Beliebtheit in Anwendung von Reimwiederholungen (vgl. Abul Hassans geschwätzige, wortspielerische Selbstanpreisung im fünften Auftritt des ersten Aufzuges) sogenannten Überreimen und der Gliederung nach Zweizeilen. Auch eine Makame besitzen wir von ihm in der Gestalt eines Briefes an Rosa von Milde (I S. 383).

Von seinen orientalischen Gedichten sei herausgehoben: „Baktschiharai des Nachts" (III S. 401), in der er die unbeschreibliche Schönheit der östlichen Nacht besingt (andere Gedichte S. 399).

Die Hauptausbeute an Orientalik bietet natürlich der Barbier. Da haben wir gleich zu Anfang des ersten Aufzuges einen persischen Vierzeiler (Rubâî; die dritte Zeile bleibt ungereimt Schema aa ba) mit Überreim in dem Sehnsuchtsruf Nureddins nach seiner Geliebten (unter seinen Gedichten findet man ein Rubâî in einem Spruch an Dr. Standhartner in Wien 1874, I S. 742). Mit wenigen Strichen zeichnet er in trefflicher Prägnanz das Milieu der ganzen Dichtung; eine bessere Einleitung hätte Cornelius gar nicht bringen können, als er dies mit dem Vierzeiler getan, der schon mit seinem kurzen, epigrammatischen Charakter eine gedrängte, präzise Ausdrucksweise verlangt.

Den gleichen Überreim („O Margiana") wie in dem Rubâî bringt das Gasel des Abul Hassan im siebenten Auftritt des ersten Aktes: Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana! In dem vierten und zehnten Auftritt des zweiten Aufzugs greift dann Cornelius auf dieses Gasel zurück und übernimmt einige Versteile davon: „Laß Dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana!", „Wonnen der Liebe gleichen bunten flüchtigen Sommerfaltern, lasse sie kosend um die Stirn uns fliegen, o Margiana!" „Die Welt versinkt, es leuchten hellen goldnen Äthers Wogen!" oder variiert auch im Anschluß daran die Stellen Nureddins, wie etwa „Laß Deiner Blicke Strahl es sagen, du wunderdunkles Auge sprich", „Zum Himmel mich empor zu tragen, Sag' es ein Kuß!" (alles im vierten Auftritt); im zehnten Auftritt erhält jenes Liebeslied Abul Hassans insofern Bedeutung, als er damit den halb ohnmächtigen Nureddin wieder zum Leben erweckt:

„Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen,
O Margiana!
An deine Hand die Lippe trunken schmiegen,
O Margiana!
Auf deinem Munde lachet holde Fülle süßer Labe,
Laß seinen Hauch mich atmen still verschwiegen,
O Margiana!"

Nureddin (regt sich und erwacht): Wonnen der Liebe. —
(Er wird von Abul emporgerichtet, sein erster Blick fällt auf Margiana.)

Abul: „Bunte Sommerfalter,
Lasse sie kosend um die Stirn' uns fliegen".

Nureddin: „O Margiana! . . ."

Man sieht an angeführter Stelle ganz deutlich die Zugrundelegung jenes Liebesgesanges im siebenten Auftritte des ersten Aktes.

Fast alle der von Cornelius gedichteten Gaselen sind Überreimgaselen. „Bei zweien, die sich lieben, ist bald ein Brief geschrieben" (II S. 610), dürfte sein einziges Reimgasel sein. Tschersig macht hier noch auf die Sonderheit aufmerksam, „daß trotz klingender Reime die Reimverse um eine Silbe kürzer sind als die anderen, die mit einer betonten Silbe schließen."

Das möge genügen. Auf andere orientalisierende Eigenarten, wie der gehäuften Anwendung von Naturbildern, Umschreibungen des Gefühls, Vergleiche mit der Tier- und Pflanzenwelt, die poetische Überschwenglichkeit des Ausdruckes (vgl. Abul Hassan), mit der Cornelius das morgenländische Kolorit meisterhaft zu treffen weiß, ist bereits im Laufe der Ausführungen des näheren eingegangen worden.

Musikbrief

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang Juni

Im Hoftheater dauerte der beschränkte Spielbetrieb, bis die linden Lüfte erwachten und der Lenz in den Saal lachte; von Neuheiten konnte also keine Rede sein. Es wurde nur „durchgehalten", dies war um so nötiger, als vorübergehende Krankheiten mehrerer Mitglieder häufig Absagen veranlaßten; so mußte z. B. am ersten Ostertage statt der „Meistersinger" das „Dreimäderlhaus" gegeben werden, weil für drei Kräfte, trotzdem man Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt hatte, kein Ersatz möglich war: die Gegensätze berührten sich. „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen." Not kennt kein Gebot, so heiligte der Zweck die Mittel. Der lyrische Tenor Martin Koegel, von dem mit Herzog Wilhelm von der Normandie auch der unsrige sagen konnte:

Wer singet vom Morgen bis in die späte Nacht
So lieblich, daß mir das Herz im Leibe lacht?"

mußte als moderner Taillefer seine Tätigkeit ebenfalls gegen die Engländer im Westen richten.

„Da brannten Ritter und Mannen von hohem Mut,
Der Taillefer sang und schürte das Feuer gut."

In der Oper findet er keinen gleichwertigen Nachfolger, trotzdem die Bewerber aus allen Richtungen der Windrose, sogar aus dem Auslande, zum Kampf der Gesänge erschienen. Zu den früher genannten Gästen kamen Rich. Stieber (Elberfeld) als Manrico („Troubadour"), Frz. Schwerdt (Bern) als Herzog („Rigoletto") und Carl Fischer-Niemann (Breslau) als Max („Freischütz").

„Der Männer alle, so kühn sie sich mühten,
die Wehr sich keiner gewann."

Große Erwartungen hatte Batteux (Magdeburg) geweckt, der aber nicht ver — sondern absagte, weil sich anderweitige Verpflichtungen als unlösbar erwiesen; die ganze Arbeit war also umsonst, wir hoffen auf einen baldigen ehrenvollen Frieden, der uns beide lyrischen Tenöre Carlos Sengstark, der zu Anfang des Krieges schwer verwundet in französische Gefangen-

schaft geriet, und M. Koegel als Sieger wieder zuführt. Die Schweiz beobachtete uns gegenüber wohlwollende Neutralität, denn für die Altistin Else Tornau, die wir ihr zu den Wagner-Festspielen mit Bayreuther Künstlern unter Nikischs Leitung überließen, sandte uns die Eidgenossenschaft als Ausgleich den genannten Tenor ihrer Hauptstadt, den wir aber ablehnten, weil wir auch in diesem Falle mehr Geber als Empfänger waren.

„Die Jüdin" wurde aus langem Schlafe erweckt und schaute seelenvergnügt in die so ganz veränderte Welt, vertrug die Versetzung aus der historisch-romantischen Sphäre in das grelle Licht der Gegenwart übrigens sehr gut; weil die Hauptrollen bei Stef. Schwarz, Else Hartmann, Hans Tänzler, L. Corvian und M. Koegel vorzüglich aufgehoben. Unter Leitung der Herren Kapellmeister A. Strauß und Opernspielleiter Benno Noeldechen erzielte das Werk lärmenden Erfolg. Letzterer hatte nicht nur für neue glänzende Ausstattung gesorgt, sondern auch die Handlung in allen Einzelheiten belebt. Der erste Akt bot ein buntes Bild voll fröhlicher Pracht, in die mittelalterliche Stadt zusammengedrängt: Prälaten und Bischöfe mit Mitra und Infuln, den roten Hut der Kardinäle, die weißen Kapuzen der Äbte und Mönche, violette Talare der Doktoren, wallende Federbüsche, Gold- und Silberschmuck der Ritter usw. Das Ballettkorps ersetzte das fahrende Volk, die Abenteurer aller Art beiderlei Geschlechts, die während des Konzils in Konstanz reiche Ernte einheimsten. Noch sinniger und schöner gestaltete sich das Ballett im dritten Akte, statt der früheren sinnlosen Hüpferei stellte es das Märchen „Amor und Psyche" nach Apulejus dar, das in der von Canova verewigten Gruppe gipfelte. Im letzten Akte wurde die Verbrennung mit Benutzung der Flammen des Feuerzaubers („Siegfried") zu einem grausig schönen Bilde. Daß die Mitglieder der Inquisition fälschlich wie beim Fehmgerichte vermummt waren, schmälerte das hohe Verdienst keineswegs.

Der Spielplan bot keine weiteren Aufregungen, ein Herr Wilh. Otte verdarb als Raoul („Hugenotten") allen Besuchern Pfingsten, „das liebliche Fest"; der künstlerische Erfolg der letzten Wochen gipfelte im „Ring des Nibelungen" mit C. Seydel (Hannover) als Mime und Fr. A. Gura-Hummel (Leipzig) als Gutrune („Götterdämmerung"), der äußere im „Dreimäderlhaus", das täglich ein ausverkauftes Haus finden würde. „Uli, Uli, ich kenne dich nicht mehr!" — Hoffentlich ist in diesem Falle Volkes Stimme nicht Gottes Stimme, sonst müßte man an der Allweisheit verzweifeln. Da das Sommertheater, in dem sonst die leichtgeschürzte Muse ihr Wesen treibt, statt des Lachens fröhlicher Menschen von den Klagen der Verwundeten widerhallt, spielt das Hoftheater bis zum 1. Juli und beginnt wieder am 2. September, um den Daheimbleibenden die nötige Ablenkung und Erfrischung des Geistes zu bieten. Vor Schluß erhalten wir noch „Das höllisch Gold" von Jul. Bittner; „Der Musikant" desselben Meisters muß wie die Neubearbeitung von „Ariadne auf Naxos" bis nach den Ferien verschoben werden. „Figaros Hochzeit" erscheint mit Rezitativen statt des bisherigen Dialogs.

Den Übergang zu den Konzerten bildete ein „Bunter Abend" am Nationaltage (12. April) zugunsten der sechsten Kriegsanleihe, Alb. Nagel, Hans Tänzler und E. Hunold erwiesen sich auch als tüchtig auf lyrischem Gebiete, Kammervirtuos A. Bieler als trefflicher Solocellist.

Drei Hauskomödien, die Direktor Rob. Settekorn aufführte, brachten es in ihrer Harmlosigkeit nur zu einem flüchtigen Erfolge.

Von den Konzerten stand das der Hofkapelle, verstärkt durch das Orchester des Magdeburger Stadttheaters, an erster Stelle und wurde zu einem außergewöhnlichen musikalischen Ereignis. C. Pohlig setzte Beethovens „Pastorale" und „Eine Alpensinfonie" von R. Strauß nebeneinander, türmte also den Ossa auf den Pelion, ermöglichte aber durch die beiden Marksteine der Programmusik wichtige Vergleiche. Jenes Werk offenbarte mehr den Dichter und Denker, dieses den Maler und Musiker, jenes die Kunst, bei Vermeidung aller Tonhäufungen die Empfindung immer geistreicher zu gestalten, dieses rasch wechselnde Bilder mit großen Mitteln naturgetreu festzuhalten, jenes gab multum, dieses multa. Der Dirigent, von Amerika her an große Verhältnisse und Massen gewöhnt, hatte den Tonkörper einheitlich verbunden, übertrug ihm seinen Geist, durchleuchtete beide Werke bis in die zartesten Verästelungen und feierte in der Generalprobe wie im Konzert glänzende Triumphe, er wurde vom ausverkauften Hause zehnmal am Schluß hervorgejubelt und ließ auch die Kapelle an der wohlverdienten Ehrung teilnehmen.

Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, H. Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller, A. Bieler) rahmte an seinem vierten Abend die Celloklaviersonate (Op. 1) von H. Pfitzner mit dem Klaviertrio (Op. 70 Nr. 2) von Beethoven und dem Streichquartett (Op. 96) von Dvořák ein; der fünfte Abend schloß mit Schumanns Klavierquintett glänzend ab. Die Triovereinigung (Em. Kaselitz, W. Wachsmuth, W. Matzmacher) bot wieder zwei Neuheiten, das Trio (Esdur) von W. Andreae und die Triophantasie von J. Marx, die viel Beifall fanden; Fr. Wachsmuth-Richter verband beide Werke durch Lieder von Em. Kaselitz, R. Strauß und Pretsch. Gertr. Rosenfeld und C. Giemsa ließen einen weitern Sonatenabend (Schumann und Brahms [D moll], C. Franck [A dur]) folgen. M. Orthen-Neffgen hatte mit einem Brahms-Abend vollen Erfolg, Emmi Knoche und A. Bieler erhöhten denselben durch die beiden Celloklaviersonaten Op. 38 u. 99; ähnlich verliefen zwei Abende von Maria Schoepffer und A. Jellouschegg sowie von Else Hartmann und Th. E. Frorath. A. Herms hatte Gert. Korten und die Schwestern Paszthory (Berlin) eingeladen, infolge der Zugverspätung erschien Gisela, die Pianistin, erst sehr spät, die Geigerin überhaupt nicht, die Vortragsfolge war also zerrissen, das Ganze gestört. Ganz anders wirkte das Konzert von M. Mora v. Goetz und Emmi Knoche, in dem beide lärmende Triumphe feierten, erstere mußte sich zu vier Zugaben verstehn, letztere wurde nach Schuberts „Wandrerphantasie" durch Blumen ausgezeichnet. Eine ähnliche Ehrung erfuhr Dr. Carl Ludwig Lauenstein, der auch vom Herzog zu einem Konzert im Schloß zu Blankenburg, wo seine Eltern und Schwester zum Besuch weilten, eingeladen wurde. Der Begleiter H. Flohr (Düsseldorf) erwies sich auch als trefflicher Pianist.

Von den Vereinen gab nur der Schradersche a cappella-Chor unter Leitung des Herrn Domkantors Fr. Wilms ein Passionskonzert im Dom, die Chöre standen auf der alten künstlerischen Höhe, durch Frl. v. Skopnik (Berlin) und unsern Domorganisten Walrad Guericke wurden sie wirkungsvoll unterbrochen. Die infolge der Kohlennot aufgeschobenen Konzerte erschienen nach Frühlings Anfang. Das Konservatorium von M. Wegmann bot neuzeitliche Musik (Hanna Siebers und Ilse Meyerding), die Musikgruppe stellte die besten Schülerinnen der Öffentlichkeit vor, Meta König, Gertr. Weidner und Elly v. d. Kerckhoven wurden für ihre pädagogische Tätigkeit ebenfalls reichlich belohnt: das Gesamtbild war also reichhaltig und erfreulich.

Rundschau

Oper

Graz

Seit 1. Januar 1917 sind auf der hiesigen Bühne drei Erstaufführungen in Szene gegangen. Über die erste, die „Das Testament" von Wilhelm Kienzl brachte, habe ich gesondert im Zusammenhange mit dem Kienzl-Zyklus berichtet, der anläßlich des 60. Geburtstages des Tondichters veranstaltet

wurde. Diesmal wäre nur nachzutragen, daß das Werk einen nachhaltigen Erfolg auch in Graz nicht zu erringen vermochte. Das völlig undramatische Buch und der Mangel an musikalischem Lokalkolorit (da es sich doch um eine steirische Volksoper handeln sollte) tragen Schuld daran. Kienzl hat übrigens aus Gründen familiärer Natur Graz verlassen und beabsichtigt, seinen Wohnsitz dort nicht mehr beizubehalten, eine Nachricht, die die zahlreichen Freunde des Tondichters gewiß interessieren dürfte. Auch den beiden anderen Erstaufführungen war ein besseres Los nicht beschieden. „Die Schneider von Schönau" von Jan Brandts-Buys, ein Werk mit harmlos-heiterem Buch und frischer, stellenweise in prächtiger Wärme aufquellender Musik, das anderen Ortes bekanntlich sehr gefallen hat, ist hier trotz ideal-schöner Ausstattung (nach Spitzwegschen Orginalen) und musikalisch vortrefflicher Einstudierung nicht heimisch geworden und machte erst später mit der Wiener Hofopernsängerin Carola Jovanovič, einem äußerst beliebten ehemaligen Mitgliede der Grazer Bühnen, ein paar volle Häuser. Noch rascher verschwand „Rahab" von Clemens v. Frankenstein, die es zusammen mit Leo Blechs neueinstudierter reizender Oper „Versiegelt" nur zu zwei Aufführungen brachte.

Im übrigen wurde der Spielplan durch Gastspiele von Tenören bestimmt, da es der hiesigen Bühne an einem lyrischen Tenor gänzlich gebricht und auch der Heldentenor hochgespannten Anforderungen nicht genügt. Hohen künstlerischen Genuß brachten Meisterleistungen Leo Slezaks, der nun wieder der Wiener Hofoper angehört, in den Opern „Aida", „Othello" „Der Prophet", „Die Hugenotten". Besonders sein „Othello" und „Raoul" riefen ungeheuren Jubel hervor. Als Raoul bietet der Künstler, schon rein gesanglich mit seinem hohen C, Cis, die in ihrer jubelnden Mühelosigkeit verblüffen, tatsächlich Außergewöhnliches. Paul Hochheim, ebenfalls von der Wiener Hofoper, sang die Tenorpartien der Opern „Die Königin von Saba", „Aida", „Ein Maskenball", „Hoffmanns Erzählungen", Albin von Rittersheim von der Wiener Volksoper in den Opern „Der Troubadour", „Mignon", „La Traviata" und „Rigoletto". Diese Aufzählung von alten, abgespielten, welschen Opern wäre eigentlich recht überflüssig, wenn sie nicht eben in ihrer Gesamtheit ein kleines Kulturbild abgeben würden: so sieht der Spielplan der südlichst gelegenen großen deutschen Opernbühne aus. — Erfreuliches brachte das Gastspiel der ehemaligen Hofopernsängerin Else Bland, die in den Wagnerschen Dramen „Der fliegende Holländer", „Götterdämmerung" und „Tristan und Isolde" gesanglich Außerordentliches, darstellerisch viel zum Widerspruch Reizendes, aber stets Interessantes zu bieten hatte. Den „Tristan" mußte Theodor Eckert (Brünn), den „Siegfried" Herbert Leuer (Wiener Hofoper) als Gast singen. Von nicht-romanischen Opern erschienen außerdem nur noch „Zar und Zimmermann", „Lohengrin" und „Die verkaufte Braut". In die Arbeit der Einstudierung teilten sich die Regisseure Julius Grevenberg und Karl Koß und die Kapellmeister Oskar C. Posa, Ludwig Seitz, Georg Markowitz. Von heimischen Kräften sind mit sehr guten Leistungen namhaft zu machen: die Altistin Maria Petzl-Demmer (Fides, Waltraute, Amneris), der Heldenbariton Herm. Andra (Holländer, Kurwenal, Hagen,) der lyrische Bariton Adolf Fuchs (Rigoletto, Gunther, Amonasro), die Bassisten Oskar Lassner (Lothario, Kezal, König Heinrich) und Berthold Sterneck (Marke, Daland) sowie die Koloratursängerin Tinka Wesel (Philine, Page, Königin, Violetta, Gilda). Der auffallend gute Besuch des Theaters hat in jüngster Zeit dank des Spielplanes und der schönen Witterung etwas nachgelassen. Das Kulturbild wäre aber nicht vollständig, wenn ich die Tatsache unterdrückte, daß auch hier „Das Dreimäderlhaus" und „Csardasfürstin" in der Zeit, die dieser Bericht umfaßt, die Jubiläen ihrer 50. Aufführung feiern konnten.

Dr. Otto Hödel

Noten am Rande

Richard Wagners Waldweben, die Nachbildung eines Naturgeräusches. Das Waldweben, das in Wagners Siegfried vorkommt, ist keineswegs eine Schöpfung der Phantasie des Tondichters, sondern es handelt sich um ein Naturgeräusch, und zwar um eins, dessen Beobachtung gar nicht besonders schwer ist, wenn man einmal auf seine Quelle aufmerksam gemacht worden ist. Hierauf macht in den „Bayreuther Blättern" Karl Vollmöller aufmerksam. Vor einiger Zeit bereits kam er durch einen Zufall auf die Quelle des Waldwebens: es war an einem schönen, sonnigen, windstillen Tage; er ging vom Tölz in Oberbayern nach Fischbach, und sein Weg führte ihn an einer kleinen Schlucht hin, in deren Grund ein munteres Bächlein fließt. Am Rande stehen hochstämmige Tannen, die ihre Wipfel im Sonnenschein baden. In den Wipfeln nun hörte er ein Summen wie von unzähligen Bienen, und schnell und deutlich erkannte er zu seinem Staunen den Rhythmus des Waldwebens! Bienenschwärme waren nun nicht vorhanden; das Waldweben mußte mithin rein physikalisch erklärt werden, und Vollmöller nimmt an, das Geräusch käme durch den Ausgleich zweier verschieden warmer Luftschichten zusammen; in der Schlucht ist die Luft kühler, in den Tannenwipfeln dagegen wärmer, und dadurch sollen die Nadeln der Tannen in gleichmäßige Bewegungen versetzt werden. Die Fachgelehrten werden nachzuprüfen haben, ob diese Erklärung richtig ist, oder worauf das Waldweben sonst beruht; an der Richtigkeit der Beobachtung ist nach Vollmöllers Angaben wohl nicht zu zweifeln. Er hat das Naturgeräusch nicht nur einmal, sondern des öfteren an verschiedenen Orten gehört. Laubholzbäume bringen es unter den gleichen Umständen nicht hervor, sondern es ist auf die Nadelhölzer beschränkt. Bedingung für die Erscheinung ist eine Schlucht mit Nadelhölzern, deren Wipfel dem Sonnenlichte ausgesetzt sind. Wenn kein Sonnenschein vorhanden ist oder der Wind geht, ist das Waldweben nicht zu hören. Man vernimmt es nur bei sonnigem warmen Wetter und fast völliger Windstille. Es ist recht wahrscheinlich, daß Wagner bei einem Spaziergange das Waldweben gehört, und daß sein feiner musikalischer Sinn sich sofort dieser Erscheinung bemächtigt hat, auch die Szenenangabe im Siegfried spricht dafür, denn er schreibt einen Ort vor, der dem oben beschriebenen ähnelt.

Haydns Kaiserlied. 120 Jahre wird Joseph Haydns bekannte Weise gesungen und gespielt. Im Jahre 1797 wurde sie in Wien beim 29. Geburtstag des Kaisers im Wiener Burgtheater am 28. Februar zum ersten Male aufgeführt nach Worten Leopold Haschkas, Professors der Ästhetik am Theresianum und Kustos der Universitätsbibliothek. Die Wiener Hofbibliothek bewahrt vier eigenhändige Niederschriften Joseph Haydns: a) für eine Singstimme, b) Entwurf vierstimmig mit der Druckerlaubnis des damaligen Polizeipräsidenten Grafen Franz Sauran vom 28. Februar 1797, c) den zweiten Satz mit den Variationen des bekannten Kaiserquartetts und d) Bearbeitung für einstimmigen Chor mit Orchester. Durch Hoffmanns v. Fallersleben „Deutschland, Deutschland über alles" (1841) ist Haydns Weise das allgemein gesungene deutsche Vaterlandslied geworden.

Kreuz und Quer

Berlin. Der „Bericht über das 73. Vereinsjahr" des Berliner Tonkünstlervereins (1. Januar 1916 bis 31. Dezember 1917) weist ein Gesamtvermögen von 95553,51 Mk. gegen 90539,72 Mk. im Vorjahre auf, wovon auf die Krankenkasse 49048,49 Mk., die allgemeine Vereinskasse 7615,40 Mk. die Unterstützungs- und Darlehnskasse 18579,18 Mk., die Invalidenkasse 15700,48 Mk. und die Kriegshilfskasse 4609,96 Mk. fallen. Die beiden Bibliotheksbetriebe schlossen mit Beständen (Überschüssen) von 16,10 Mk. und 465,10 Mk. ab. Sowohl Berlin wie Charlottenburg gewährten den Bibliotheken die

bisherige Beihilfe weiter. Die Mitgliederzahl des Vereins betrug 462, bei 13 Eintritten, 7 Austritten und 12 Todesfällen. Konzerte konnten nicht veranstaltet werden, dagegen fanden zwei Vorträge und musikunterrichtliche Zusammenkünfte statt, natürlich auch die nötigen Sitzungen usw. In einer außerordentlichen Generalversammlung wurde Terese Carrenjo zum Ehrenmitgliede gewählt. Der alte Vorstand wurde wiedergewählt, im Beirate usw. fanden nur geringe Personalveränderungen statt. Im ganzen gewinnt man aus dem Lesen des Berichtes den Eindruck einer trotz der schlimmen Zeiten gedeihlichen Entwicklung des Vereines.

Darmstadt. Der Festhaus-Verein Darmstadt hielt am 7. Juni seine Hauptversammlung für das Jahr 1917 ab. Der von dem Vorsitzenden, Herrn Rat H. Sonne, erstattete Jahresbericht gab ein günstiges Bild von dem Stand der Vereinssache. Die Mitgliederzahl hat trotz der ungünstigen Zeitumstände einen nur unwesentlichen Rückgang erfahren, ein Beweis, daß die Festhausidee tiefe Wurzeln geschlagen hat. Die Wahlen ergaben die einstimmige Wiederwahl sämtlicher seitheriger Mitglieder des Vorstandes und Verwaltungsbeirates.

München. Im Musikverlag Ferdinand Zierfuß (München I) erscheint seit einiger Zeit eine „Sammlung musikwissenschaftlicher Dissertationen", herausgegeben unter Mitwirkung der Bückeburger Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften von Dr. Rau (Bückeburg). Mit ihr wird zum ersten Male der Versuch gemacht, Dissertationen musikwissenschaftlichen Inhaltes zu für die einzelnen Verfasser sehr entgegenkommenden Bedingungen in einer Sammlung zu vereinigen. Aufnahmebedingungen teilt der Verlag kostenlos mit.

Wien. Kammersänger Leo Slezak, der schon in früheren Jahren der Wiener Hofoper angehörte, wurde aufs neue dieser Bühne vom Herbst an verpflichtet.

Neue Bücher

Hans Pfitzner: Futuristengefahr (Süddeutsche Monatshefte, München).

Ferruccio Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (Inselverlag Leipzig), die in dieser Zeitschrift bereits eine Besprechung erfahren hat und als bekannt gelten kann, nimmt Hans Pfitzner zum Anlaß, in einer gleich umfänglichen Broschüre Abrechnung zu halten und Einspruch zu erheben. Um die hier erörterten Streitfragen scharf und deutlich zu beleuchten, wäre wieder ein Büchlein erforderlich, das abwägend, eindringlich von neuem beginnen müßte. Hier können nur allgemeine Anmerkungen versucht werden, die in keiner Weise erschöpfen oder abgrenzen sollen. — Zwar betont Pfitzner zu Beginn mit Freimut, daß er „nun nicht etwa eine Entgegnung oder Widerlegung beabsichtige", denn „es kommt bei ästhetischen Streitfragen doch nie etwas heraus". Der Ton dieser offenbar hastigen Broschüre widerlegt diesen verheißungsvollen Anfang leider von Grund auf; denn sehr bald reckt sich eine ironische Gereiztheit, die nachdrücklich gegen Busonis Aufführungen im Recht zu sein behauptet. Pfitzner nimmt sogar Veranlassung, auf entlegene Gebiete abzulenken, um alle Bosheiten und Einwürfe, die er gegen die Futuristengefahr in Bereitschaft hält, weithin zu offenbaren und auszurufen. Er fühlt sich zum Beispiel verpflichtet, gegen die „in deutschen Landen längst Mode gewordene Züchtung der Schumann-Verachtung" heftig einzuschreiten, obschon er bekennen muß, daß in Busonis Büchlein „nicht eigentlich sehr Belastendes" über diesen Komponisten zu finden sei. Zwar wird einer mündlichen Äußerung Busonis nebenbei Erwähnung getan; aber hier gilt lediglich das Buch, nicht private Gespräche. Pfitzner offenbart nun die „schwer zu bestreitende Tatsache, daß nicht Beethoven und nicht Mozart, nicht Bach und nicht Wagner, noch sonst ein Komponist mit solcher Meisterschaft, solcher Originalität, solcher Vollendung in sich, bei seinem Schaffen eingesetzt hat wie Robert Schumann". Kann man auch diesem Urteil unbedenklich beipflichten, so darf doch die Gefahr dieser verhängnisvoll frühen Eigenart keineswegs verschwiegen werden: sehr bald schon begann Schumann sich selber zu kopieren, indem er sich auf bestimmte harmonische und besonders rhythmische Errungenschaften festlegte und sich demgemäß nur wenig in die Breite entwickelte. Und ist Beethoven etwa darum zu tadeln, weil er sich erst von fremden Einflüssen losringen mußte, um dann klar, beständig und frei einer Vollendung entgegenzuwachsen, die Schumann auch dann versagt geblieben wäre, wenn nicht die körperlichen Leiden seinem Schaffen ein äußeres Hindernis geboten hätten?

Sodann ficht Pfitzner gegen Berlioz und Liszt als gegen zu Unrecht gepriesene „Neuerer", denen „nicht das, was sie geleistet haben, sondern was sie angestrebt haben, gutgeschrieben würde". Und in Sperrdruck: „Wagners Lobgesang auf Liszt als Komponisten ist eine der verhängnisvollsten Fälschungen der Musikgeschichte". Sicherlich hat Wagner gerade Liszt im Tiefsten nie verstanden, obschon er ihm viel zu verdanken hatte, und seine zweifellos erzwungenen Worte haben Liszt weder gefördert noch weithin beleuchtet. Aber der Schöpfer der Faust-Sinfonie, des 13. Psalms, der Petrarca-Lieder, der Franziskus-Legende, der Wanderjahre gilt nicht etwa infolge verhängnisvoller Geschichtsfälschungen, sondern kraft seiner eignen, unwiderleglichen Schöpferfülle, die mit einigen geringschätzigen Worten nimmermehr beiseite geschoben werden kann. Wenn Pfitzner gar von Schumanns ersten Klavierschöpfungen behauptet, sie wären als etwas „zu ihrer Zeit unerhört Neues, in jeder Beziehung, jetzt aber etwas Selbstverständliches, tief Vertrautes" zu betrachten, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch Liszt eine Volkstümlichkeit erlangen könnte, die hier als der gewünschte Maßstab gefordert wird. Denn man liest den Satz: „Wie kommt es denn, daß diese beiden (nämlich Berlioz und Liszt), trotzdem sie unaufhörlich und sorgfältig aufgeführt, propagiert und hochgepriesen werden, niemals wahrhaft populär werden, nicht ein einziges ihrer Themen von Mund zu Mund geht, wie es doch bei dem größten wie bei dem geringsten Komponisten von Berühmtheit der Fall ist?" Danach freilich wäre Bach ein höchst nichtswürdiger Komponist gegen Abt oder Lassen! . . . Daß übrigens Liszt beim Anhören einer Sonate von Brahms ein gelangweiltes „etcetera" habe laut werden lassen, als die Durchführung nahte, klingt immerhin begreiflich. Liszt wußte eben, wessen er sich zu versehen hatte, denn gerade in den Durchführungen beweist Brahms häufig das nackte Handwerk. Beethoven gegenüber würde Liszt ehrfurchtsvoll geschwiegen haben!

Scharf und abweisend mag noch die Verunglimpfung Nietzsches Erwähnung finden, der mit Bohémiens im Kaffeehause bei Kognak und Zigarette in Vergleich gestellt wird! Seine als dilettantisch gebrandmarkten Kompositionsversuche, seine menschlich begreifliche Hinneigung zu Peter Gast dürfen unberücksichtigt bleiben; — zum mindesten verstand er sich besser auf Theorie als Schopenhauer, dem Pfitzner geneigter zu sein scheint, und der, trotzdem er nur die Flöte blies, tiefere Erkenntnisse des Wesens der Tonkunst verkündete und sein Eigen nannte, als mancher Akademiker und staatlich geprüfter Theorieprofessor. Und Nietzsches Einwände gegen Wagner, den „verhängnisvollen Geschichtsfälscher", bleiben noch immer die tiefsten, sublimsten, durchdringendsten. Es gibt nämlich auch eine Psychologie der Musik! . . .

Es genüge, diese wenigen Punkte zu belichten, um zu beweisen, daß die Art, wie hier gestritten wird, als eine allzu persönliche und überhitzte abgelehnt werden muß. Und das gibt um so mehr zum Bedauern Anlaß, als gerade Busonis Büchlein eine gemessene, besonnene, überlegene Kritik beanspruchen darf und muß. Auch ich erachte diese neue Ästhetik für fragwürdig, dunstig und wenig überzeugend. Aber ich fand anderseits manches Klare, Bedeutsame (Seite 14—19 etwa), mit dem sich auseinanderzusetzen es sich wohl verlohnen würde. Dann freilich bleiben auch erstaunliche Widersprüche, erkenntnistheoretische Torheiten, die jedoch nur umfänglich widerlegt und getilgt werden könnten. Das „schwebende Kind" Musik, das Busoni erträumt und will, wird wohl — das sei bescheidentlich angemerkt — wie ein Euphorion ins Wesenlose steigen, um beim unvermeidbaren Niederfall in Nebel zu zerfliegen.

E. L. Schellenberg

☛ **Romain Rollands „Beethoven"** wird demnächst vom Verlage Rascher & Cie (Zürich) zum ersten Male in deutscher Übersetzung herausgegeben; noch vor Erscheinen in Buchform wird dies bekannte Werk in unserer **„Neuen Zeitschrift für Musik"** im nächsten Vierteljahr zuerst veröffentlicht werden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 27

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. Juli 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Wagner als Liederkomponist

Von **Prof. Dr. B. Sauer** (Kiel)

Als im Jubeljahr der nationalen Erhebung das Werk Richard Wagners frei und die große Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe angekündigt wurde, dachte niemand, daß dieses nationale Unternehmen so bald durch den furchtbarsten aller Kriege in das Halbdunkel des Vergessens gerückt werden würde. Wären bei Ausbruch des Krieges nicht einige Bände der Öffentlichkeit schon vorgelegt gewesen, der berühmte Verlag hätte gewiß vorläufig nur im stillen weitergearbeitet und mit der Ausgabe des gewaltigen Werkes bis auf eine friedliche Zukunft gewartet. Nun ist der unvermeidliche Stillstand da — und doch nicht ganz: den beiden Bänden der Gesamtausgabe, die Lieder und andere Vokalkompositionen Wagners enthalten, folgt jetzt, eine Herzstärkung in schwerer Zeit, ein kleinerer Band Lieder [1]) in hoher und tiefer Ausgabe. Wenn auch der Verlag sie nicht ausdrücklich als Volksausgabe bezeichnet, so ist sie es doch, nach Auswahl, Anlage und Preis, im Gegensatz zu der großen Ausgabe, die viel zu teuer ist, um je ins Volk dringen zu können. Nach Ausscheidung der als Einlagen komponierten Arien zum „Vampyr", zu „Marie, Max und Michel" und zur „Norma", die überwiegend historisches Interesse haben, sind zwanzig wirkliche Lieder oder liedähnliche Tonstücke übriggeblieben, zu denen als Anhang Lohengrins „Gralserzählung" in ihrer ursprünglichen, umfangreicheren Form sich gesellt, eine Zugabe, die man sich sehr gern gefallen läßt, da es schwer zu sagen ist, in welcher anderen Umgebung „der Gralserzählung 2. Teil", der engeren Kreisen schon lange bekannt war, dem großen Publikum, das sicherlich auch ein Anrecht darauf hat, passender hätte vorgeführt werden sollen. Überhaupt tut man bei solchen Sammlungen lieber zu viel als zu wenig, und ich möchte fast bedauern, daß das sogar schon ins Kommersbuch übergegangene „Kraftliedchen", mit dem Wagner einst dem Besitzer des Hotel de Prusse in Leipzig für fürstliche Aufnahme dankte, dann die musikalische Widmung an den Wiener Freund Dr. Standhartner und ähnliche Gelegenheitskompositionen hier fehlen, die keinen besseren Anlaß als diesen hätten finden können, um aus ihrem Versteck hervorzutreten. Aber empfangen wir mit lebhaftem Dank das hier Dargebotene: zehn schon länger bekannte und zehn zum ersten Male veröffentlichte Tondichtungen.

Jene sind der aus der Rigaer Zeit stammende, wunderbar stimmungsvolle „Tannenbaum", die vier Pariser Lieder „Dors mon enfant", „Mignonne", „Attente" und Heines „Grenadiere" und die Meisterwerke, die Wagner aus den schönen, ernsten „fünf Gedichten" der Mathilde Wesendonk erstehen ließ. Man sollte denken, daß über die Form dieser zehn Lieder heute nicht der geringste Zweifel mehr bestehen könnte. Das gilt aber nur für die „fünf Gedichte" und den „Tannenbaum", die deutsche Textgrundlage haben, während die andern vier französisch komponiert sind, für eine volkstümliche deutsche Ausgabe also mit Übersetzung versehen werden mußten. Und von dieser Art kommen jetzt zwei bisher unbekannte aus jener Pariser Zeit hinzu: „Tout n'est qu'images fugitives" und Bérangers „Adieux de Marie Stuart". Die seltsame Tatsache, daß der „deutscheste" unserer modernen Künstler, der Not gehorchend, in seiner liederreichsten Zeit gerade nur Texte in der ihm verhaßten „Schnedderedengsprache" vertonte, erschwerte wesentlich die Herausgabe. Die geläufigen Texte von Fr. Aug. Leo zu dem Schlummerlied eines Unbekannten, der „Mignonne" des Renaissancedichters Ronsard und der „Erwartung" Victor Hugos genügten nicht, das wohlbekannte Gedicht Bérangers und das im Original „Soupir" betitelte des von Lamartine entdeckten südfranzösischen Bäckers und Naturdichters Jean Reboul waren neu zu bearbeiten. Für die große Ausgabe waren diese Texte, mit einer Ausnahme, von einem erfahrenen Sänger, A. J. Boruttau, geliefert worden; aus dieser sind sie nun in die kleine übernommen. Leider lassen diese Boruttauschen Texte, was Anschmiegung an Aufbau, Stimmung und Sinn der Tonphrasen betrifft, noch immer viel zu wünschen übrig. Die Übersetzung des Reboulschen „Seufzers" beginnt gleich mit einem unangenehm aufdringlichen Hiatus:

Freudé und Leid

und erlaubt sich weiterhin die kecksten Freiheiten, so daß z. B. den „chansons joyeuses ou plaintives" des Originals in der großen Ausgabe „Steinwüstenei'n und Blütenträume", in der kleinen „Furcht ohne Sinn und Hoffnungsschäume" entsprechen. Das ist, mit Verlaub, kein Übersetzen mehr, aber auch keine „Nachdichtung". Etwas besser ist die „Marie Stuart" gelungen; doch ist das oft wiederholte „von dir scheiden ist der Tod" für „te

[1]) Wagner, Sämtliche Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung herausgegeben von Emil Liepe. 99 S. — Breitkopf & Härtel 1916. Preis 3,60 Mk.

quitter c'est mourir" recht schwerfällig und ganz schlimm der wiederholte Wechsel von „Tod" und „der Tod" und die kaum vermeidliche Schlußvariante „von dir scheiden, das — ist Tod". Der Text des Schlummerliedes ist, was viel sagen will, noch erheblich hölzerner und leerer als der originale. Der leidenschaftliche Redefluß, die malerische Anschaulichkeit, die prächtige Steigerung der Aktion in Hugos „Erwartung" verlieren auf Schritt und Tritt durch die gezwungene, gefühllose Diktion des deutschen Textes; und was soll man dazu sagen, daß der Übersetzer den Storch des Originals, der ihm nach deutschen Begriffen zum Liebesboten nicht zu taugen schien, durch einen — Falken ersetzte, so daß nun neben Eichhörnchen und Lerche der Raubvogel sogar in doppelter Ausfertigung auftritt? Die „Grenadiere" stehen auf einem besonderen Blatt. Über sie habe ich mich in dieser Zeitschrift 1915 S. 249 ff. geäußert und dargelegt, warum der Versuch von Kammersänger Liepe (s. seine Ausführungen hier 1913 S. 320 ff.), der aus dem französischen Text erwachsenen Wagnerschen Melodie den Heineschen Originaltext anzupassen, kein befriedigendes Ergebnis erwarten ließ. Der Verlag hat sich durch solche Bedenken nicht stören lassen, und jeder Leser kann sich nun selbst sein Urteil über den Wert dieses Experimentes bilden. Wenn auch dem Meister damit nicht eine solche Stümperei untergeschoben wird wie in Bd. 5 der Scheidemantelschen „Meisterweisen", so waren doch zahlreiche Fehler, Ungeschicklichkeiten, Schiefheiten, Widersprüche kaum zu vermeiden, ein Gelingen des Experimentes, selbst unter mancherlei Einschränkungen, unmöglich. So gewiß bei jeder Verbindung von Dichtung und Musik die endgültige Kunstform vom Musiker, nicht vom Dichter bestimmt wird und bestimmt werden muß, so gewiß kommt in unserm Falle die Bemühung, Heines Text zu retten, auf einen Verrat an Wagners auf grundverschiedene Worte und Phrasen sich aufbauender Melodie hinaus. Vollends unbegreiflich aber ist mir, daß in der Volksausgabe der französische — also der für Wagner originale — Text der Grenadiere[1]) überhaupt weggelassen ist und ebenso in der großen Ausgabe ein deutscher; das sind Halbheiten, aus denen man freilich die Schwierigkeit der Aufgabe errät, die aber vor der höheren Pflicht, die durch Schumanns Werk fast ganz verdrängte ältere Komposition dem deutschen Publikum endlich näherzubringen, hätten verschwinden müssen. Die Folge dieser Mißgriffe wird sein, daß das interessante Werk auch in Zukunft nicht das gebührende Verständnis finden wird. „Mignonne" („Die Rose", warum nicht „Liebchen"?) erscheint mit meinem Text, mit zwei Änderungen gegen die große Ausgabe, um die ich nicht befragt worden bin, die ich auch für keine Verbesserungen halten kann, weil sie ohne Not die Phrasierung von Wagners Melodie durchbrechen (im Anfang: „Liebchen, geh' mit mir" statt „Liebchen, komm, geh' mit mir", am Schluß: „wie dich ereilt das gleiche Geschick" statt „ereilt gleiches Geschick"). Das „Spinnerliedchen", das ich der summenden Weise von „Dors mon enfant" untergelegt habe, ist als Variante neben der übrigens auch recht freien Boruttauschen Übersetzung des schwächlichen Originals abgedruckt; vielleicht lockt es eine oder die andere Sängerin zum Vortrag.

Die noch übrigen acht von den hier neu erscheinenden Liedern haben mit solchen Schwierigkeiten zum Glück nicht zu kämpfen. Sie sind heimatlichem Boden entsprungen, der „Gruß seiner Treuen an Friedrich August den Geliebten", 1844 in Dresden entstanden, „nach Dicht' und Weis' sein eigen", ein anmutiges Nebenwerk aus der Tannhäuserwerkstatt, und die sieben Kompositionen zu Goethes Faust Op. 5, die er 1832 in Leipzig geschaffen hat. Diese nun endlich dem Gewahrsam des Familienarchivs von „Wahnfried" abgerungenen Faustkompositionen bilden wohl den interessantesten Teil der ganzen Sammlung. Sie beweisen nicht nur Wagners früh entwickeltes tiefes Verständnis für Goethe, mit dessen „Faust" er sich seit seinen Sekundanerjahren beschäftigte, sondern sind zugleich die ersten Proben seines eigenen Schaffens. Und wahrlich keine gering zu achtenden. Voll Ausgereiftes wird von dem Neunzehnjährigen niemand erwarten; um so mehr überrascht die Frische der Erfindung, die Treffsicherheit, mit der unser studiosus musices des Dichters Gestalten in Töne kleidet. Vorzüglich deklamiert sind diese Lieder alle; darin kündet sich schon in den Erstlingswerken der Meister an. „Meine Ruh ist hin" könnte wohl noch tiefer und leidenschaftlicher sein, wirkt aber auch in dieser Schlichtheit ergreifend. „Ach neige, du Schmerzensreiche" ist zu einem Melodram, dem einzigen, das wir von Wagner kennen, gestaltet, und schon darum interessant; wie staunt man aber, wenn man hier „Tannhäuser"- und „Parsifal"-, zwischendurch auch „Treibhaus"klänge vernimmt. Noch höher stehen die andern fünf, der kecke Soldatenchor, „der Schäfer putzte sich zum Tanz", die Lieder von der Ratte und vom Floh, und, ganz besonders glücklich in seiner satanischen Charakteristik, das Ständchen Mephistos. Wie in letzterem auf die Worte „Laß, laß es sein! Er läßt dich ein" und „Habt ihr euch lieb, tut keinem Dieb" die Melodie chromatisch herabsinkt, wie im Tanzlied unter der Linde das „Wie mancher hat nicht seine Braut belogen und betrogen" eine ganze Oktave chromatisch absteigt, hat man eines der geläufigsten Ausdrucksmittel der reifen Kunst Wagners bereits fertig, nur in jugendlicher Pedanterie etwas übertrieben, vor sich; im ganzen wird man bei diesen Liedern an Beethoven, Weber, auch Löwe erinnert, während von italienischer und französischer Oper, die bald Macht über Wagner gewinnen sollte, noch kaum etwas zu spüren ist. Unbedeutend ist kein einziges der sieben Stücke, und keine Faustaufführung brauchte sich heute dieser alten, noch bei Lebzeiten Goethes entstandenen Kompositionen zu schämen.

Überblickt man alle 20 Nummern, so empfindet man stark die Einheitlichkeit des Stils, die Wagner auch in diesen Nebenwerken sein Leben lang bewährt. Gelegenheitskompositionen sind sie alle: die zu Faust veranlaßt durch die ersten Leipziger Aufführungen des Dramas, bei denen überdies Wagners Schwester Rosalie das Gretchen spielte, der Tannenbaum aus „livländischer" Melancholie heraus durch den im Musenalmanach für 1838 erschienenen Scheuerlinschen Text angeregt, die sechs Pariser Lieder mit Hilfe der dortigen deutschen Freunde Anders und Lehrs zusammengebracht und mit der Absicht komponiert, Wagner beim französischen Publikum bekannt zu machen und für seine Opernpläne Interesse zu erwecken, der Gruß an König Friedrich August bei dessen Rückkehr aus dem fernen England 1844, die „fünf Gedichte" in Verehrung für die Dichterin Mathilde Wesendonk im Tristanjahr 1857/58

[1]) Daß Loeve-Veimars seine Übersetzung „persönlich für Wagner" angefertigt habe, ist, soviel ich sehe, nicht zu beweisen.

entstanden. Und alle ohne Ausnahme sind dramatisch, entweder geradezu aus dem Bedürfnis des Dramas erwachsen oder innerhalb der lyrischen Form bis zur dramatischen Unmittelbarkeit gesteigert. Darum der reiche Wechsel der Formen in den Faustkompositionen: ein Chor der Soldaten, ein Tanzlied in munterem Wechsel von Solo und Chor, zwei richtige Kneiplieder mit Kehrreim für den Chor, endlich drei Soloszenen, deren zwei ohne weiteres in eine Oper eingesetzt werden könnten, während die dritte sich dem gesprochenen Drama anpaßt. Daß aber ebensolche dramatische Anlage und Stimmung in den übrigen, als Dichtungen wesentlich lyrisch gestalteten Stücken herrscht, das war nicht so selbstverständlich, das zeigt eben, wo das Rückgrat von Wagners künstlerischer Kraft zu suchen ist. Wer hätte der Scheuerlinschen Lyrik damals, 1839, angesehen, daß daraus eine solche in Tönen ausgemalte Szenerie von Tannendunkel und Wellengekräusel entstehen sollte, wer Bérangers Versen, daß in ihnen ein reichgegliederter, von leidenschaftlich wechselnden Stimmungen bewegter Monolog an Schiffes Bord stecke? Und wer hieß Wagner, in früh errungener künstlerischer Weisheit, die dramatische Geschlossenheit dieser Szene durch Auslassung der Strophe, die den gesuchten Traum vom Schafott enthält, steigern? Wie zahm lyrisch erscheinen Schumanns Grenadiere gegenüber der dramatischen Szene, die Wagner aus Heines Romanze gemacht hat, wie packt er, fast schon Isoldes stürmische Liebeserwartung vorfühlend, die sehnsüchtigen Rufe Victor Hugos, wie ähnelt das summende Schlummerlied dem Spinnerlied der Mädchen in Dalands Hause, wie farbenreich entfalten sich unter den Händen des Dramatikers sogar die einfacheren Strophen Ronsards und des biederen provenzalischen Meister Kothner! Und schließlich, wie lernt man als feinste Blüten dieser dramatischen Lyrik die „fünf Gedichte" seines reifsten Mannesalters neu bewundern, deren zwei er selbst schon äußerlich, durch die Bezeichnung als Tristanskizzen, seinem dramatischen Schaffen eingereiht hat!

Freilich liegt in der Eigenart dieser Tondichtungen zugleich ein ernstes Hindernis ihres Bekanntwerdens, ganz zu schweigen von eigentlicher Popularität. Für das Konzert will man im allgemeinen anderes. Da ist es Pflicht der Bühnensänger und -sängerinnen, auch der Spezialisten der Ballade, in die Lücke zu treten und das deutsche Publikum an diese Sonderkunst seines Meisterdramatikers zu gewöhnen. „Auf, ledig' Mann'! Jetzt macht euch dran!"



Wiener Oper

Von **Prof. Dr. Th. Helm**

Ende Juni

Am 15. Juni wurde in herkömmlicher Weise unsere Hofoper für zwei Monate geschlossen, und zwar mit einer „Tannhäuser"-Aufführung, die aber kaum im Sinne des Dichterkomponisten gewesen sein dürfte. Leo Slezak (der Hauptgast der Vorstellung) faßte die Titelrolle viel zu weichlich und ein anderer, bescheidenerer Gast, der Baritonist Josef Degler (aus Bremen), fand sich in die eigenartig romantische Poesie des edlen, entsagenden Wolfram ebensowenig als bei seiner früheren ersten Gastrolle — dem Papageno in der „Zauberflöte" — in den naiven Humor des Schikaneder-Mozartschen Vogelmenschen. Im „Tannhäuser" wirklich bedeutend, obgleich noch immer nicht ganz die von Wagner vermeinte ideale Elisabeth, nur Frau Jerizza; in der „Zauberflöte" Herr Zec (Sarastro), Herr Hochheim (Tamino) — lauter homines novi — unter dem Mittelmaß, von bestrickender jugendlicher Anmut wie immer Frl. Lotte Lehmann als Pamina, für die köstliche echt deutsche Mädchengestalt aber doch noch nicht ganz künstlerisch reif, dagegen Frau Elizza von imponierender technischer Sicherheit als Königin der Nacht, aber eben nur brillante Koloraturvirtuosin, die in den mehr rezitativischen Stellen liegende dramatisch-heroische Größe erfaßt sie nicht. Dirigent an beiden Abenden, bei Wagner und Mozart, war der tüchtige Reichenberger, über eine gewisse konventionelle, verläßliche Routine aber nicht hinauskommend.

Mehr Leben brachte er in die gleichfalls von ihm, und zwar am 31. Mai dirigierte Vorstellung der „Lustigen Weiber von Windsor", der einzigen deutschen Oper, die im Laufe der jetzt zu Ende gegangenen Spielzeit von Direktor Gregor neu einstudiert wurde. Der eigentliche Held des Abends war Herr R. Mayr als Falstaff, da ihm die Partie nach jeder Richtung, schon nach der persönlichen Erscheinung, gleichsam auf den Leib geschrieben; ungemein liebenswürdig Frl. L. Lehmanns Frau Fluth (freilich mit dem einstigen geistsprühenden Übermut Pauline Luccas in der dankbaren Charakterrolle nicht zu vergleichen); mehr den rechten humorvollen Ton treffend das andere „lustige Weib": Frau Kittel als Frau Reich. Durchaus an rechter Stelle Herr Wiedemann als Fluth; wie immer hauptsächlich durch seine schöne Stimme wirkend Herr Piccaver als Fenton, sehr erheiternd Herr Gallos als Junker Spärlich und Herr Rittmann als Doktor Cajus. Im ganzen ein sehr vergnüglicher Abend, der das zahlreiche Publikum die furchtbar ernste Kriegszeit für ein paar Stunden anscheinend völlig vergessen ließ.

Als José („Carmen"), Bacchus („Ariadne auf Naxos") und „Lohengrin" gastierte an der Hofoper mit steigendem Erfolg ein junger, sehr sympathischer norwegischer Tenorist, Herr Aasgard-Oestwig. Förmlich bejubelt wurde er im dritten Akt des „Lohengrin", und zwar für den rührend innig gebrachten Abschied von Elsa noch mehr als für die immerhin auch sehr gelungene Gralserzählung. Endlich einmal wieder ein blühend jugendlicher Gralsritter — „den dürfen wir nicht wieder ziehen lassen", schien der stürmische Beifall des Publikums auszudrücken, und so wurde er denn auch wirklich sofort vom Beginn der nächsten Herbstsaison an der Hofoper engagiert. Er soll unsern demnächst nach Budapest abgehenden bisherigen „ersten" Tenor, Herrn W. Miller, ersetzen, welcher in einer vom Komponisten erstmalig dirigierten Vorstellung der E. Korngoldschen „Violanta" vom Publikum Abschied nahm. Unter gewohnt lebhaftem Beifall, den er aber immer mehr seinen tatsächlich beneidenswert schönen Stimmitteln verdankt als eigenartigen Vorzügen der Wiedergabe. Stimmlich Herrn Miller ohne Frage nachstehend, übertrifft ihn sein Nachfolger Aasgard-Oestwig weit an natürlicher Herzenswärme. Vielleicht hätte er aber doch als Lohengrin nicht einen so überraschenden Sensationserfolg erzielt, wenn nicht gerade seine Leistung sich aus dem übrigen äußerst matten solistischen Ensemble so individuell-fesselnd herausgehoben hätte. Auf alter Höhe stand an diesem Abend (24. Mai) nur das Orchester, abermals, und zwar wie in den „Lustigen Weibern", ziemlich einwandfrei von Herrn Reichenberger geleitet. Warum aber gerade er am Schlusse der Sommerspielzeit am Dirigentenpult der Hofoper eine Art „Mädchen für alles" vorstellen mußte, dürfte schwer zu erklären sein.

Übrigens bringen es die Verhältnisse mit sich, daß, wie das Konzertvereinsorchester F. Löwes und das Tonkünstlerorchester Nedbals sich von Fall zu Fall wechselseitig einzelne Musiker „ausleihen", so dies ausnahmsweise auch zwischen unseren zwei Operntheatern geschieht, dem kaiserlichen und der Volksoper R. Simons. In letzterer gab es kürzlich eine Sensationsvorstellung von Wagners „Siegfried" mit dem gefeierten Sänger der Titelrolle in unserer Hofoper, Herrn Erik Schmedes, rasch bereit für den unpäßlich gewordenen Kollegen von der Volksoper Herrn Kubla einspringend. Obgleich Herr

Schmedes heute nicht mehr über die einzige phänomenale Stimmkraft und Stimmfrische verfügt, durch seine in Bayreuth gebildete musterhafte Beherrschung des echten Wagner-Stiles ist und bleibt er zurzeit in Wien noch immer unser erster, dramatisch unerreichter Siegfried, und als solcher wurde er auch in der Volksoper bei völlig ausverkauftem Hause schier überschwenglich gefeiert.

Starke, teilweise wohl auch problematische Eindrücke völlig anderer Art hinterließ in der Volksoper die von unserem Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia" veranstaltete Uraufführung des Jul. Bittnerschen Volksschauspieles „Der liebe Augustin", welche aber nicht, wie in Heft 23 unserer Zeitschrift (S. 196) verfrüht gemeldet, schon am 5. Juni, sondern erst am 11. Juni stattfand. Mit lebhaftem Beifall sowohl für den hochbegabten Dichterkomponisten als für seine Hauptdarsteller (Herrn Korff in der Titelrolle, die Damen Reingruber und Werner als die sich um den halb sagenhaften, halb historischen Volkssänger streitenden Altwienerischen Schönheiten und die eigentliche „komische Figur" des Stückes, Herrn Straßmann). — Und dieser schmeichelhafte Erfolg blieb auch den zwei noch weiter von der „Concordia" veranstalteten Wiederholungen der Uraufführung treu. Aus Bittners kraft- und lebensvoller künstlerischer Doppelnatur tritt diesmal der spezifische Musiker hinter den bühnengewandten Szeniker und Theatraliker ganz zurück. Rein musikalisch fallen nur wenige Einzelheiten auf: die eben nicht sehr glückliche Variierung des bekannten Liedes „vom lieben Augustin" im orchestralen Vorspiel und etliche Reminiszenzen daraus in melodramatischem Zwischenspiel, dann einige die Zeit (17. Jahrhundert) und das echt Wienerische Milieu von damals ganz überzeugend illustrierende Volkssängerlieder. Szenisch gliedert Bittner seinen Stoff in vier Bilder, unter welchen am meisten der unheimliche Pestakt wirkt: an die Sage anknüpfend, Augustin wäre total betrunken in eine mit Leichen angehäufte Pestgrube gefallen, aus der er aber am nächsten Morgen mit völlig heiler Haut, nicht infiziert wieder herausgekommen. Wohl aber fällt seine erste Hauptgeliebte, die leichtfertige Volkssängerin „Tini", noch in demselben Akt der schrecklichen Seuche zum Opfer, während im nächsten Akt (oder Bilde) die edlere „Resi" den von ihr gleichfalls geliebten Massensänger zu ernsterer künstlerischer Tätigkeit, besonders auf dem Gebiete der Kirchenmusik, anzuregen versucht. Vergebens — es ist zu spät, „Augustin" stirbt, nachdem ihm noch gerade eine nicht üble Messe musikalisch gelungen, wie er die Jahre hindurch gelebt, als fahrender Bänkelsänger im Straßengraben.

Manche behaupten, Bittner hätte, wie Ibsen in seinem von Grieg vertonten „Peer Gynt" dem norwegischen Volke, so er in seinem „Augustin" seinen Wiener Landsleuten ein symbolisches Spiegelbild ihres bei aller angebornen Liebenswürdigkeit, Gemütlichkeit und reichen produktiven Begabung aus innerer Schwäche nur zu häufig das rechte Ziel verfehlenden eigentlichen Wesens vorhalten wollen. Eine Vermutung, die, wenn sie überhaupt zutrifft, doch nur „cum grano salis" zu nehmen. Übrigens hatte die Volksoper die originelle Neuheit dekorativ sehr hübsch ausgestaltet und vereinigte mit den trefflichen Sololeistungen die lebendige Regie in den Massenszenen und die stimmungsvollen, malerischen Bühnenbilder, um alles in allem, wenigstens in den bisherigen drei ersten Aufführungen, einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Zur Ausführung des entscheidenden schauspielerischen Teiles wurden hauptsächlich Gäste vom k. u. k. Hofburgtheater eingeladen: und zwar für die Titelrolle Arn. Korff (wie erwähnt der eigentliche Held des Abends), Frl. Blanka Glossy (Resi), Frau J. Reingruber (Tini), Herr L. Straßmann für den vor allem den Spaß besorgenden Schmiedel. Außerdem wirkten noch drei Hofschauspieler mit und von der Volksoper in markanteren Rollen sieben Herren und das für Koloratur sehr kehlenfertige Frl. v. Flondor (aus der Bukowina). Die Inszenierung leitete (wie erwähnt ganz vorzüglich) Direktor R. Simons, die Ausstattung Prof. H. Lefler, das Orchester Kapellmeister Grümmer, die Tanzeinlagen waren von der Ballettmeisterin Strengsmann einstudiert. Frau Reingruber (die aus dem Ballett der Hofoper hervorgegangen) hatte als Volkssängerin „Tini" sich dem Publikum auch als Tänzerin zu zeigen, was ihr auch trefflich gelang.

Am 22. Juni, 3 Wochen vor seinem Scheiden vom Direktionsposten der Volksoper, hat Rainer-Simons sich noch an eine Erstaufführung der „Götterdämmerung" gewagt und mit der für die bescheidenen szenischen und musikalischen Kräfte erstaunlichen, vom Publikum mit fabelhaftem Enthusiasmus aufgenommenen Lösung dieser Riesenaufgabe nunmehr den ganzen Wagner — mit Ausnahme von „Rienzi" und „Rheingold" — dem Spielplan des von ihm jahrelang so zielbewußt geleiteten Theaters einverleibt. Ohne an den unleugbaren einzelnen Schwächen mäkeln zu wollen, seien vielmehr als relativ am glänzendsten Frau Leflers „Brünnhilde", Herrn Kublas „Siegfried" und Herrn Manowardas „Hagen" hervorgehoben, letzterer an Bender erinnernd und am meisten den echten Wagner-Stil ausprägend. Am Dirigentenpulte Herr Grümmer: tüchtig, sattelfest wie immer. Der äußere Erfolg der denkbar glänzendste, ja noch mehr: dieses naive Vorstadtpublikum schien von der gewaltigsten musikalischen Tragödie aufs tiefste erschüttert — durch R. Simons wurde ja R. Wagner der Volksoper eigentlicher Hausgott.

Musikbriefe

Aus Köln

Von Paul Hiller

Ende Mai

Im neunten Gürzenich-Konzert hörte man als Neuheit die „Natursinfonie" des in Hamburg lebenden Komponisten und Dirigenten Siegmund v. Hausegger, ein dreisätziges für großes Orchester, Orgel und Schlußchor geschriebenes Werk. Als Motto ist ihm Goethes Wort vorgesetzt „Vom Gebirg zu Gebirg schwebet der ewige Geist, ewigen Lebens ahndevoll". Als dämonisches Spiel der Werdelust, eine Totenklage der Natur und ein kühner Drang zur Tat bezeichnet Hausegger die Grundmotive zum Inhalt der drei Teile, und demgemäß lernten wir so etwas wie eine Naturschilderung in musikphilosophischer Beleuchtung kennen. Der Komponist kann, was kombinierende Orchestertechnik und weitgreifendes Gestalten betrifft, außerordentlich viel, und auch da, wo er in den Ausdrucksmitteln die Grenze des Absurden hart streift, mögen wir uns nicht vom Respekt vor seiner temperamentbeseelten Kraft trennen. Wir finden auf dem breit ausgesponnenen Gebiete geistvoller Betrachtungen wie auch tiefer Symbolik einen erheblichen Bestand an tatsächlich Schönem und Fesselndem. Ohne eine Beleidigung oder Schmeichelei gegenüber dem einen oder anderen Tonsetzer zu bezwecken, bin ich der Ansicht, Hauseggers Sinfonie könnte in manchen Momenten von Richard Strauß sein, im Guten und Schlimmen. Zugegeben, daß sich der dämonische Geist der des Menschenwitzes spottenden Hochgebirgsszenerie, Schöpfungskraft und entfesselte Elemente nicht durch instrumentale Engelzungen verlautbaren lassen; aber mit wilden Naturschilderungen in der Musik ist immer eine eigene Sache, das Wilde gerät ja meist, aber beim Umsetzen der da oder dort erlebten Eindrücke in die Notensprache verwirrt sich bei den meisten Komponisten — Hausegger in weiten Teilen dieses Werks ausgeschlossen — die Natur zur tönenden Unnatur. Mögen gewisse „modern geschulte" Hörer ausgesprochene Kakophonien als geniale Schilderungen

bemerken; um solche nach den Kommentaren der Überzeugung gutzuheißen, müssen die Genießer zum mindesten ebenso phantasiebegabt sein wie der Komponist. Hausegger würde gutgetan haben, den zu Goethes Proömium „Im Namen dessen, der sich selbst erschuf" geschriebenen, vielfach unschön klingenden und allzu ausgedehnten Schlußchor, als das Werk zweifellos schädigend, wegzulassen. Zum Ganzen bin ich der Meinung, daß es um die Vorzüge der Sinfonie schade wäre, wenn der Komponist sich nicht zu einem frischen Selbstverleugnungsakt in Gestalt einer Retouchierung der gewissen allzu „kühnen" Partiturstrecken entschließen möchte. Hausegger trat selbst am Dirigentenpult in beredter Weise für sein Werk ein und konnte mit einer höchst imposanten Leistung des Orchesters rechnen. Leider mußte er auch Zeuge davon sein, daß schon nach dem ersten Teile der Sinfonie zahlreiche Hörer den Saal verließen. Die endgültige Aufnahme der Neuheit (sie ist übrigens schon vor etwa sechs Jahren entstanden) war, wir kaum anders zu erwarten, eine freundlich-respektvolle. Im ersten Abschnitt des Abends gab es drei herrliche Stücke Mozarts: die Ouvertüre G dur „im italienischen Stile", das Klavierkonzert A dur, von dem Münchener Pianisten Walter Lampe ganz im Geiste der Schöpfung bravourös vorgetragen, und die ursprünglich für wenige Streicher gedachte, hier wie neuerdings zumeist von einem großen Streicherkorps ausgeführte G dur-Serenate. Hermann Abendroth und das die Schönheit seiner Aufgaben mit Liebe erfassende Orchester verdienten und fanden warmen Dank für die köstliche Art, wie sie uns diese Werke vermittelten.

Den Anfang des zehnten Gürzenich-Konzerts machte eine ganz vortreffliche Wiedergabe von Bachs zweitem „Brandenburger Konzert" (F dur) mit Ludwig Werle als die heikle Partie virtuos erledigendem Solotrompeter. Dann spielte Eugen d'Albert in glänzender Disposition das Brahmssche Klavierkonzert D moll (Nr. 1), und Abendroth ließ mit einer zündenden Ausgestaltung der achten Sinfonie Beethovens wieder so recht inne werden, wieviel feines Verständnis und Überzeugungskraft hinsichtlich seiner Auffassung er diesem ebenso wie den Schwesterwerken entgegenbringt. Gegenstand des elften Konzerts war Bachs Matthäus-Passion mit den Damen van Lammen und Philippi sowie den Herren Karl Erb, J. v. Raatz-Brockmann und Julius Gleß als in ihren rühmlichen Eigenschaften bekannten Solisten. Zum zwölften (letzten) Konzert war Karl Flesch von Berlin gekommen, um Anton Dvořáks nicht eben oft gehörtes Violinkonzert A moll vorzutragen. Das echt slawisch anmutende, in der Erfindung vielgestaltige und zumeist melodisch-schöne Stück erinnert zeitweilig stark an Smetanas landsmannschaftlich verwandte Art. Flesch ließ ihm ungetrübt edlen Ton, in den gesangsmäßigen Sätzen warmes Empfinden und bei aller bravourösen Spielweise die Durchgeistigung natürlichen Erfassens angedeihen. Hatte man vorher Brahms F dur-Sinfonie gehört, so kam als Dritter der geniale Schalk Richard Strauß zu Worte mit seiner ulkigen musikalischen Moritat „Till Eulenspiegels lustige Streiche". Abendroth versteht sich trefflich auf Strauß, und wohl ohne daß er „an seiner Sphäre langgesogen" hätte, gibt er das, was hier der eine Musiker dem andern offenbart, mit der rhetorischen Unmittelbarkeit des frohgemut vertrauten Auslegers wieder.

Aus der großen Folge der von Solisten veranstalteten separaten Abende, für die gewöhnlich der ausgezeichnet geeignete elegante Rokokosaal des Hotel Disch gewählt wird, verdient der von Modest Menzinsky, dem auch auswärts rühmlich bekannten Heldentenor der hiesigen städtischen Oper, gegebene Liederabend besonders hervorgehoben zu werden. Gleichwie schon bei früherer Gelegenheit hatte der Sänger — und das ist gewiß unter seinen Fachgenossen ein seltener Fall — seine Lieder sämtlich dem reichen Bestande des feinen steiermärkischen Meisters Hugo Wolf entlehnt und damit um so gewisser die rechte Wahl getroffen, als die kompositorische Art dieses Musikpoeten dem hochintelligenten dramatischen Künstler vortrefflich liegt. So wußte er bei der großen Zahl von Gesängen verschiedensten Stimmungsgehalts die rechte Charakteristik der musikalischen Linienführung unfehlbar geltend zu machen, die textlichen Schwerpunkte unauffällig sicher zu pointieren und aus der mit überlegener Verve wiedergegebenen Vereinigung beider Faktoren das wohlerschaute Bild der einzelnen Lieder vor den Hörern erstehen zu lassen. Menzinskys leicht ansprechendes, in seinem ganzen beträchtlichen Umfange klanglich makellos ausgeglichenes Tenororgan brachte jede immer gewollte Schattierung mit angenehm wirkender Selbstverständlichkeit zum Ausdrucke, und so hatte man in allem den nicht gerade alltäglichen Eindruck des wirklich berufenen Liedersängers vornehmer Gattung. Das den Konzertsaal wie auch den Nebensaal gedrängt füllende, durch die Darbietungen überaus angeregte Auditorium erzwang sich mit seinem jubelnden Beifall natürlich eine Anzahl Zugaben.

Es würde unmöglich sein, aller der mit den Kriegsverhältnissen zusammenhängenden und sonstigen Wohltätigkeitskonzerte an dieser Stelle zu gedenken; darum will ich nur von einigen sprechen. Zum Palmsonntagkonzert des Kölner Männer-gesang-Vereins versammelte sich ein sehr stattliches Sängeraufgebot im Gürzenich, um in einer durchweg dem Ostergedanken gewidmeten, im übrigen abwechslungsreich zusammengestellten Auswahl von Chören von M. Neumann, Hegar, Schubert, Kremser, Kaun, Othegraven u. a. m. eine trotz der Zeiten Ungunst recht gute „Form" des Vereins als Sangeskörper darzutun. Friedrich Hegars zu Theodor Körner geistlichem Sonett „Das Abendmahl" geschriebener Chor gelangte erstmalig zu Gehör und erzielte schöne Wirkung. Das fein empfundene Stück enthält vorwiegend zarte, weihevolle Stimmungen, die auf kürzere Zeit von einem edlen Pathos inbrünstiger Verheißungs- und Glaubensbegeisterung abgelöst werden. Als Inhaber der Jesuspartie betätigte Dr. Josef Klefisch eine sehr sympathische lyrische Baritonstimme und diskret-feinfühligen Vortrag. Wie die Sänger des Vereins gewöhnt sind, so recht eines Sinnes mit ihrem trefflichen alten, aber jugendfrischen Meister Josef Schwartz zusammenzuwirken, zeigte sich ebenso wie bei Hegar in besonders bravourösem Stile auch bei Kremsers „Hymne an die Madonna", die eine ungemeine subtil abgetönte, packende Aufführung fand. Das Tenorsolo hatte in Max Pauli, dem früheren klassisch geschulten Mozart-Sänger unserer Oper, einen trefflichen Vertreter. Hauptsolisten dieses Abends waren der als vielvermögender Virtuose wie als distinguierter Musiker bestbekannte Geiger Alexander Kosmann aus Essen und die mit sehr schönem Sopran sowie auch sonst begabte, aber vortragskünstlerisch im Werden begriffene kölnische Sängerin Frl. Emmy Pott. — In einem vom Städtischen Orchester zum Besten seiner Kriegsunterstützungskasse gegebenen, stark besuchten Konzert brachte Abendroth die Ouvertüre zu Webers „Euryanthe", Strauß' „Tod und Verklärung" sowie Liszts „Mazeppa" in überaus glanzvoller Weise zu Gehör. Eine erlesene Gabe feinster Musikalität, tief poesievollen Empfindens und souveränen pianistischen Gestaltens bot Frieda Kwast-Hodapp aus Berlin mit Beethovens Klavierkonzert G dur (Nr. 4). Die Dankbarkeit der Hörer bereitete der hier immer wieder freudigst begrüßten Künstlerin einen triumphalen Erfolg. Weiter sprach Karl Mayer (Berlin) aufs eindruckvollste Wildenbruchs „Hexenlied" in der melodramatischen Ergänzung von Schillings.

Ein von Willy Lorent veranstaltetes Konzert für die U-Boot-Spende vermittelte die in des bekannten Kritikers Heimatstadt immerhin seltene Gelegenheit, den nicht minder hervorragenden Pianisten Otto Neitzel wieder einmal zu hören. Er spielte zunächst ein „Haschisch" benanntes eigenes Fantasiestück, in dem die im Rausche des Cannabinol den narkotischen Genießer überkommenden Stimmungen und Visionen eine ungemein interessant-beredte Schilderung finden; dann Fritz Flecks tief in Empfinden getauchtes, schön gesetztes Charakterbild „Aischa" (Mohammeds bevorzugte Gattin) sowie die 12. Rapsodie von Liszt. Als ginge das Jahr 1852 ihn gar nichts an, erfreute

Neitzel bei bedingungsloser Frische durch vollendete Bravour des Spiels und überaus geistvolle Ausdeutung der Programmstücke. Sehr warm wurde auch der frühere beliebte hiesige Opernbariton Julius v. Scheidt, der jetzt am Deutschen Opernhause zu Charlottenburg wirkt, mit seinen prächtigen Liederspenden aufgenommen, wie sich auch die gleichfalls mit Liedern aufwartende stimmbegabte Essener Sopranistin Frau Eva Bruhn, die manches recht hübsch singt, dann wieder durch nasal anklingende Töne der Mittellage und Schärfe im obern Register den Eindruck trübt, nicht über Mangel an Beifall zu klagen hatte. Zum Schlusse fand Schuberts reizvolles Forellenquintett eine keinen Wunsch offen lassende Wiedergabe durch Neitzel sowie Herren Karl Körner (Violine), Josef Schwartz (Viola), Friedrich Grützmacher (Cello) und Franz Fischer-Zeitz (Kontrabaß). — Hoher Meisterschaft im Orgelspiel wurden wir froh in einem am 24. Mai vom hiesigen Allgem. Blinden-Verein zum Besten bedürftiger Mitglieder ins Werk gesetzten Konzert. Professor Karl Straube aus Leipzig war erschienen, um an der Gürzenich-Orgel Bachs Passacaglia in C sowie Toccata, Adagio und Fuge in C, dann die Lisztischen Variationen über den Basso Continuo des ersten Satzes der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not sind des Christen Tränenbrot" und des Kruzifixus der Bachschen H moll-Messe u. a. zum Vortrag zu bringen. Ich will keine musikalischen Eulen nach Elster-Athen tragen, darum mag es genügen, wenn ich in zweifelloser Übereinstimmung mit allen, die sich über die Vorbedingungen und vielseitigen Eindrucksvarianten solchen Orgelspiels Rechenschaft zu geben vermögen, meine wärmste Bewunderung und tief empfundenen Dank für diese Darbietung zum Ausdruck bringe. Anna Erler-Schnaudt bot mit Liedern wertvolle Proben ihrer auf ein Prachtorgan gestützten feinen Gesangskunst, und der einheimische blinde Pianist Albert Menn bewährte sein subtiles und musikalisches Empfinden und sehr erhebliches technisches Rüstzeug mit Brahms und Chopin.

Im Opernhause gab es eine von Kapellmeister Walter Gaertner in ganz ausgezeichnetem Stile besorgte, am Dirigentenpult glänzend demonstrierte Neueinstudierung von Smetanas entzückender „Verkauften Braut", deren Titelrolle in Wanda Achsel eine gesanglich kaum zu übertreffende, darstellerisch ungemein reizvolle Vertreterin von echter volkstümlicher Poesie im ganzen hat. Sehr schätzbare Leistungen boten Fritz Krauß und Hans Clemens als Hans und Wenzel. Auch eine Neuauffrischung von Mehuls „Josef" fand mit Heinrich Winkelshoff (Josef), Gustav Dramsch (Simeon) und Tillmann Liszewsky (Jakob) mit Recht alle Anerkennung. Dann hat sich Direktor Hofrat Fritz Remond sehr im Einverständnisse mit dem Publikum, das Lehar gerne mal im vornehmen Opernhause findet, eine allerliebste Inszenierung des „Grafen von Luxemburg" geleistet.

Noch sei erwähnt, daß Kammersänger Modest Menzinsky neuerdings wieder mit seinen fesselnden Gestaltungen des Eleazar und Tannhäuser außerordentlich große Erfolge erzielt hat, und daß der Straßburger Dirigent Otto Klemperer nach erfolgreichem Fidelio-Gastdirigieren ab Herbst engagiert wurde. Über Neuheiten muß ich mich wohl oder übel noch ausschweigen.

Aus Prag

Von Ludwig Boháček

Ende Mai

Zum Schluß der Saison gestattete mir mein kurzer Urlaub vom Felde wieder einen flüchtigen Einblick ins Prager Musikleben zu machen. Der beinahe dreijährige Krieg schien in der ersten Zeit alle Theater- und Konzertunternehmen ernstlich zu bedrohen, jedoch haben sich die Verhältnisse derart gestaltet, daß man überall fast ausschließlich mit eigenen Kräften rechnen mußte, nachdem durch den Kriegsausbruch fremde Künstler nicht kommen konnten. Dies führte nun zur Notwendigkeit, zum größten Teile zu allen Veranstaltungen besonders im Konzertsaal nur heimische Kräfte heranzuziehen, und es hat sich gezeigt, daß manchmal unter schwierigsten Verhältnissen ganz hervorragende Leistungen geboten wurden. Auch heimische Tondichter kommen in letzter Zeit viel mehr als früher zum Wort. Dies gilt besonders von der Oper. Das Nationaltheater, welches zwar dem einheimischen Repertoir die ihm gebührende Stelle stets gewährt hat und jedoch immer noch nicht alles von der böhmischen Opernliteratur aufführen konnte, hat besonders in der Saison 1916/17 meistens heimische Opern gespielt. So viel ich mich erinnern kann, waren die Namen Smetana, Dvořák, Fibich, Novák, Weis, Janáček u. a. niemals so oft und zusammen im Spielplan, und eine sehr erfreuliche Erscheinung ist das Verständnis des Publikums für Bühnenwerke, deren Wert und Schönheiten manchmal nur wenige zu schätzen wußten. Ich erwähne nur z. B. den immer größeren Erfolg der mährischen Volksoper „Ihre Stieftochter" von Janáček, deren sämtliche Aufführungen (bisher über 25) ausverkaufte Häuser ausweisen und die bereits in Wien und auch in Deutschland zur Aufführung aufgenommen ist. Das Hauptverdienst um den jetzigen weitaus bekannten guten Ruf der Oper des Nationaltheaters hat nach wie vor der Opernchef Karl Kovařovic, unter dessen mehr als 16 jähriger Leitung unser erstes Operninstitut zu einer solchen Vollkommenheit, die man nur bei größten Bühnen findet, gelangte. Auch die zweite Prager Opernbühne, das Stadt-Theater im Königl. Weinberge, besitzt in Prof. Otokar Ostrčil, der sowohl als Komponist als auch als Dirigent bereits seinen Namen hat, eine Künstlernatur, die ruhig seinem Ziele entgegengeht und besonders mit Vorliebe Werke, die halb vergessen sind, vom Staube des Theaterarchivs befreit, um diese wieder auf der Bühne lebendig zu machen. So z. B. die während des Krieges gespielten Werke wie „Debora" von Josef B. Foerster, „Der Künstlereinfall" von O. Zich, „Die drei Pintos" von Weber, „Der Blitz" von Halévy, „Beatrice und Benedikt" von Berlioz u. a. haben sich zwar nicht dauernd im Spielplan behauptet, jedoch aber war es interessant, diese selten gespielten, musikalisch wertvollen Sachen kennen zu lernen. Von den nun freigewordenen Bühnenwerken Smetanas wurden bisher „Die verkaufte Braut" und „Der Kuß" gegeben. Letztere Oper habe ich während meines letzten Prager Aufenthalts gehört und muß die pietätvolle Ausführung nur gelobt werden, nur weichen die manchmal zu langsamen Tempi von der üblichen Tradition ab. Ostrčil erzielt dadurch zwar mehr Plastik, man sucht aber vergebens darin die Frische, die aus der Musik Smetanas spricht. Sonst muß aber beiden Theatern, deren besonders Chöre und Orchester viele Lücken durch die Mobilisierung haben, volles Lob für das, was in den schweren Zeiten geleistet wurde, ausgesprochen werden.

Im Konzertsaal hat wieder die „Böhmische Philharmonie" in ihren zwanzig Saisonkonzerten den festen Stamm ihrer Zuhörer versammelt. Der „Böhmische Kammermusikverein" gründete im dritten Kriegsjahr eine zweite Serie von Konzerten, so daß nun jährlich sechzehn regelmäßige Kammermusikaufführungen stattfinden. Von den diesjährigen Konzerten hörte ich die drei letzten, und es ist wirklich überflüssig, über die Leistungen des „Böhmischen Streichquartetts" Neues sagen zu wollen. Diese brave Künstlervereinigung feiert heuer ihr 25 jähriges Künstlerjubiläum, und aus diesem Anlasse wurde ein Zyklus von fünf Konzerten, wo Kammermusikwerke von der ältesten bis zur neuesten Zeit übersichtlich aufgeführt wurden, veranstaltet. Man hat nun mehr Gelegenheit, das „Böhmische Streichquartett", nachdem demselben momentan Reisen ins Ausland erschwert sind, öfter zu hören, was für unser Musikleben nur von Vorteil ist. Der hervorragende böhmische Geiger Kammervirtuos Franz Ondříček feierte dieser Tage zwei Jubiläen, seinen sechzigsten Geburtstag und das vierzigjährige Künstlerjubiläum. Es ist längst bekannt, was er in dieser langen Reihe von Jahren als Virtuose, Kammermusikspieler und Pädagoge an Erfolgen erntete, und besonders seine Vorträge der Werke von Bach

Beethoven, Brahms und Dvořák, deren Tiefe er mit vollstem Verständnis zu ergründen trifft, zählen stets zu größten Genüssen. Ein für das böhmische Musik- sowie Kulturleben hochbedeutendes Unternehmen ist die Eröffnung der Smetana-Ausstellung. Nach langen Vorbereitungen ist es endlich gelungen, das erforderliche Material anzusammeln und dem Volke alles zu zeigen, was Bezug zu Smetanas Persönlichkeit und zu seinem Schaffen hat. Es war mir leider nicht mehr vergönnt, die Ausstellung besichtigen zu können, kann daher nur berichten, daß sich dort Andenken aller Art, Manuskripte, Bilder, Briefe, Interieurs und andere wichtige Dokumente befinden. Es wäre nun wünschenswert, daß alle diese Sachen für alle Zeiten versammelt bleiben würden, was jedoch augenblicklich kaum möglich erscheint. Ein frommer Wunsch jedes Smetana-Verehrers und jedes Kulturmenschen überhaupt wäre sicher, daß ein stabiles Museum, das das Andenken an einen der größten Männer Böhmens erhalten sollte, gegründet würde. Seit einigen Jahren finden alljährlich im Monat Mai die Smetana-Feierlichkeiten statt. Auch heuer hat das Nationaltheater einen Zyklus von sämtlichen acht Bühnenwerken des Meisters veranstaltet. Anläßlich der Eröffnung der Ausstellung wurden in drei Konzerten der Zyklus „Mein Vaterland", das G moll-Trio, die beiden Streichquartette, Lieder, Klavierwerke, Violinduos „Aus der Heimat" und Chöre zu Gehör gebracht.

Im ganzen ist die musikalische Bilanz des dritten Kriegsjahres sehr zufriedenstellend, über alle Erwartungen hat die böhmische Musik, was Neuschöpfungen sowie Aufführungen anbelangt, nicht viel durch die Kriegsereignisse gelitten. Neue Werke, Opern sowie Konzertmusik, warten auf ihre Erstaufführungen, und wollen wir hoffen, daß nach Rückkehr der normalen Verhältnisse wieder mit Mut zu neuen Taten geschritten wird.

Rundschau

Noten am Rande

„O Deutschland hoch in Ehren." Seit dem Beginn des Weltkrieges ist das Lied „O Deutschland hoch in Ehren" mit seiner schlagkräftigen Melodie geradezu Nationallied geworden. Wer der Dichter und der Komponist waren, blieb lange zweifelhaft. Das Zentralblatt für die preußische Unterrichtsverwaltung teilte vor einiger Zeit mit, ein Schulrat Bauer in Dresden sei der Dichter gewesen. Jetzt berichtigt dies die Zeitschrift dahin, daß es sich um den Schulrat Ludwig Bauer in Augsburg handelt. Ludwig Bauer, geboren 1832 im unterfränkischen Dorfe Ingolstadt bei Würzburg, genoß während der ersten zehn Jahre den Unterricht seines Vaters, eines Dorfschullehrers. Es folgte der Besuch des Würzburger Gymnasiums und der Universität, später der der Münchener Hochschule, wo er hauptsächlich Philosophie und Philologie studierte. Er wurde dann Lehrer an der Lateinschule zu Miltenberg a. M., später in Kitzingen und endlich 1872 Stadtschulrat in Augsburg. Hier erwarb er sich während 29 Jahren besondere Verdienste um die Ordnung des Volksschulwesens. Am 2. August 1910 starb er dort. Bauer hatte sich schon als Gymnasiast durch seine dichterische Begabung ausgezeichnet. Seine Lieder und übrigen Dichtungen veröffentlichte er in sieben Sammlungen, von denen zwei besonders hervorzuheben sind:

Gedichte, 2. Auflage 1864, und Fliegender Sommer. Die erste Gedichtsammlung widmete Bauer dem Komponisten Heinrich Hugo Pierson, dessen Stieftochter er heiratete. Pierson, ein naturalisierter, in Dresden heimisch gewordener Engländer, hatte mit seiner Komposition zu dem Lied: Themariners of England in England Erfolg gehabt; auf Piersons Bitte legte Bauer der Melodie einen deutschen Text unter, bei dem er nur wenige Worte des ursprünglichen englischen Textes benutzte. So entstand im Jahre 1859 die früheste Fassung des Liedes. Sie spiegelt die Erregung gegen Frankreich wider, die in jener Zeit, als Napoleon III. die Vorherrschaft in Europa beanspruchte, in Deutschland herrschte.

Kreuz und Quer

Berlin. Mit Reichsmitteln wird jetzt eine Sammlung der wichtigsten Musiktraktate durchgeführt, und zwar solcher, die im frühen Mittelalter bis zum Jahre 1600 entstanden sind. Auf 12 Bände ist das umfangreiche Werk berechnet, das auch zur Aufhellung mittelalterlicher Kulturverhältnisse beitragen soll. Es wird bedeutungsvoll sein für die Geschichte des Gesanges und des Sängertums und auch die Kenntnisse des mittelalterlichen Instrumentalwesens erweitern. Auch Aufschlüsse über die vorreformatorische Liturgie wird es geben. Die musikalische Theorie der Zeit soll in vollem Umfange zur Anschauung kommen von der einfachen Zeichen- und Notenlehre bis zur Musikästhetik und zur philosophischen Betrachtung der Tonkunst. Die Vorarbeiten wurden schon vor dem Kriege betrieben. Die Franzosen, Engländer und Italiener versprachen ihre Mitarbeit. Aber es blieb bei dem Versprechen. Tatsächlich ist das Unternehmen nur von Deutschland und Österreich gefördert worden.

Halle. Dem Universitätsmusikdirektor Alfred Rahlwes wurde der Titel Professor verliehen.

Leipzig. Infolge Unglücksfalles im Felde starb im Alter von 37 Jahren Kapellmeister Dr. Karl Mennicke, der auf dem östlichen Kriegsschauplatz Leutnant und Kompagnieführer war. Er hat sich als Musikschriftsteller und Dirigent vorteilhaft bekannt gemacht. Hervorgehoben seien: die Studie „Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker" und die Festschrift zum 60. Geburtstage Hugo Riemanns (mit zahlreichen Mitarbeitern). Als Dirigent war Mennicke in Leipzig, Glogau (Singakademie), Trier, Liegnitz (Städtisches Orchester) und Helsingfors tätig.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 12. Juli 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Klaviere und Klavierwerke für Einarmige

Von **Hans Schorn**

Unter dieser Überschrift hatte ich zuerst in der „Frankfurter Zeitung" auf ein Problem aufmerksam gemacht, das auch in das große neue Gebiet der mechanischen Ersatzglieder eingreift, wofür aber bis heute so gut wie nichts geschehen ist. Überhaupt ist mir außer der Erfindung einer Flöte für Einarmige nichts bekannt geworden, was all den vom Schicksal hart Betroffenen für die Fortführung ihrer alten musikalischen Betätigung dienlich sein könnte. Mag sein, daß vorläufig die Industrie die Gedanken der mechanischen Wissenschaftler allzu stark beschäftigt; aber es sollte die Neuschaffung sinnreicher Hilfsmittel und besonders für Einarmige eingerichteter Maschinen nicht ausschließlich das Feld bleiben, auf dem sie sich erfolgreich beschäftigen. Die Forderung, den Geschädigten zu Hilfe zu kommen, auch wenn es sich zunächst nicht um Broterwerb und soweit um ein dringendes Bedürfnis handelt, bleibt bestehen, und es wäre nach fast dreijähriger Kriegsdauer, die den größten Prozentsatz unter den Armverletzungen aufweist, endlich an der Zeit, praktische Vorschläge zu machen, schon um die gedrückte Stimmung der Betroffenen zu heben. Caesar Hochstetter erzählt z. B. in seinem Aufsatz „Klavierwerke für Einarmige" (Frankf. Ztg. Nr. 306) von einem jungen Offizier-Stellvertreter, der ein leidlicher Klavierspieler gewesen sei und sich schmerzlich bei ihm beklagte, daß das bei seinem steifen rechten Arm jetzt wohl aus sei. Solcher Fälle gibt es leider zu viele, und tragisch kann der Zustand genannt werden, wenn es einen Soldaten trifft, der früher ein leidenschaftlicher Klavierspieler war.

Hochstetter konnte die trübe Spannung unter den Verwundeten durch seine Erzählung von der schon bestehenden Klavierliteratur für die linke Hand allein etwas lösen. Er wird sie wohl gleich auch durch die Vorführung einiger dieser Spezialstudien getröstet und ihren schwachgewordenen musikalischen Mut wieder angeregt haben. Aber das haben andere auch schon getan. Man braucht ja nur an den Grafen Zichy erinnern und unter jüngeren Pianisten an Gustav von Overbeck, der sich als linkshändiger Solist in Münchener Lazaretten hören ließ. Immerhin ist es auch verdienstvoll, daß Hochstetter in seinem Aufsatze den wichtigen Versuch macht, die vorhandene Literatur zu sammeln und nach musikpädagogischen Gesichtspunkten zu sichten. Denn ganz abgesehen von den philanthropischen Zwecken, die er zunächst damit verfolgt, ist über das Fehlen einer solchen Übersicht schon oft und lebhaft geklagt worden. Sie für bescheidenere und anspruchsvollere Anforderungen zu gruppieren, sie auf ihre Brauchbarkeit als technisches Übungsmaterial anzusehen, erleichtert dem Musiklehrer, der sich nun wohl auch mit diesem Zweig des Klavierspiels beschäftigen muß, die Aufgabe. Denn nichts in der gesamten Literatur ist so unbekannt geblieben und bis heute fast nur als Sport und gelegentliche Liebhaberei, der im Konzertsaal ein interessantes Moment, zum eigenen Gebrauch aber etwas Krüppelhaftes anhafte, angesehen worden wie diese Kompositionen zur Pflege der linken Hand. Was die ältere Literatur an Orginalkompositionen davon aufweist, dient eigentlich nur der Verbesserung der in der Technik stets vernachlässigten linken Hand. Es sind also meist Etüden, allen voran Czernys Schule für die linke Hand, daneben sehr raffiniert in der Lösung der technischen Probleme Godowskys 50 Studien über Chopinsche Etüden. Leichtere Salonstücke schuf erst eine spätere Zeit, ihnen mag das Album aus dem Rühleschen Musikverlag angefügt sein, das mit zum ersten Male auf die Feldgrauen Rücksicht nimmt und leichte Bearbeitungen von Volksliedern, Märschen und Operntexten enthält.

Arrangements werden nun wohl auch künftig die „linkischen Schmerzenskinder" bleiben müssen. Aber daneben stehen aus unseren Tagen Kompositionen von Reger, die die gediegenen Arbeiten eines Reinecke, Rheinberger, Brahms und Liszt fortsetzen. Hochstetter nennt weiter Alexis Holländer einen Neuerer, sofern dieser die lästigen Arpeggien von unten nach oben ganz aufgibt und seine Melodien, der Natur der linken Hand entsprechend, von rechts nach links entwickelt.

Aber mit dieser dankenswerten Zusammenstellung ist erst die Hälfte der neuen Arbeit geleistet, und zwar die kleinere Hälfte. Denn auch Hochstetter hat unrecht, wenn er behauptet, mit geringfügigen Modifikationen sei jede Studie für die linke Hand nun auch für die rechte spielbar, ein Gebiet, auf dem bis heute kaum Veranlassung zur originalen Betätigung vorlag. Die ältere Musikgeneration sah die Unmöglichkeit des „Rechte Hand"-Solospieles vollkommen ein mit der Begründung, nur die linke könne in Betracht kommen, da sie an der Basis des Instrumentes und an der Basis der Akkordstruktur sich befinde. Auch Carl Reineke war noch dieser Ansicht. Und alle diese Probleme sollten heute nun gelöst, die unbequeme Haltung der rechten Hand beim Greifen von tieferen Oktaven überwunden

sein? Ich glaube nicht, daß da die kleinen Änderungen ausreichen, die Hochstetter jedem musikalischen Lehrer zugestehen will, und vor allem bestreite ich, daß selbst das spezifisch Musikalische, abgesehen von solchen technischen Zugeständnissen in der Übertragung von links nach rechts gewahrt werden kann. Dafür sind die Verwendungsmöglichkeiten der Hände zu verschieden, und die Stücke würden außerdem in Transkription und Transposition vollständig ihren Charakter verlieren. Ich halte mich eher an die letzten Worte Hochstetters, die zu neuen Kompositionen für die rechte Hand allein anregen wollen. Das ist wenigstens eine Grundlage, die wir um so nötiger haben, da weitaus die Mehrzahl der Armverwundungen auf die linke Hand fällt, in überwiegenden Fällen also gerade die rechte Hand zum Solospiel übrigbleibt, für die leider noch wenig gesorgt ist. Sollen linkshändig verwundete Pianisten wirklich mit Befriedigung das alte Klavierspiel wiederaufnehmen, so darf man ihnen nicht mit Bearbeitungen kommen, die einen Vergleich mit den Orginalkompositionen kaum standhalten. — Aber immerhin sollten Verleger, wenn sie Interesse an diesen Bestrebungen nehmen, zwei revidierte Ausgaben der Werke veranstalten, die unter Umständen geeignet sind, von beiden Einhändern gespielt zu werden.

Ich dachte auch daran, denen, die ihre Vaterlandsbegeisterung mit dem Verluste des einen oder anderen Armes bezahlt haben, die Rückkehr zum Klavier durch eine Art Arbeitsteilung zu erleichtern, nach dem Vorbilde der gebräuchlichen vierhändigen Ausgaben für Lehrer und Schüler, wobei der Einhänder natürlich die Partie des Schülers zu übernehmen hätte. Für solche Bearbeitungen wird sich überall da ein Bedürfnis einstellen, wo dem Einzelspiel zu enge Grenzen gezogen sind und die Einarmigen sich z. B. mit Ouvertüren, Sinfonien vertraut machen wollen. Diesen Elementarausgaben für 3 Hände könnten sich im beschränkten Umfange auch solche für die beiden Hände von zwei verschiedenen Spielern anschließen, obwohl ich meist ein recht ungleichartiges Ergebnis befürchte und diese Art Vorschläge schon einen recht peinlichen Eindruck des Notbehelfs hinterlassen. Wenn es sich aber darum handelt, dem begreiflichen Wunsche von Tausenden entgegenzukommen, dann müssen ästhetische Bedenken zurücktreten. Und die Hauptaufgabe hat immer noch der Bearbeiter zu leisten, damit das Ineinandergreifen der Hände tonphysiologisch zu einheitlicher Wirkung gebracht werden kann.

Da es sich um eine Frage handelt, die voraussichtlich für eine Generation uns beschäftigen wird, also um eine Angelegenheit, bei der auch recht praktische Interessen beteiligt sind, sollten nicht allein die Bearbeiter und Verleger herangezogen werden; zu einer befriedigenden Lösung könnten nämlich auch die Fabrikanten beitragen. Es ist bekannt und hier auch schon betont worden, daß dem Solospiel der rechten Hand besonders die Bässe Schwierigkeiten bereiten, während wieder diese Hand für Figurenwerk sich durch größere Behendigkeit und Geschicklichkeit auszeichnet. Wie wäre es nun, wenn man ihr diese Baßarbeit ganz oder auch nur zeitweise abnehmen könnte? Mein Vorschlag bedingt eine Änderung des Klavierbaues. Denn nach Art der alten Klavichorde, die nach dem Muster der Orgel gebaut waren, müßte eine Tastatur für die Füße angebracht werden und möglichst das Pedal, um die Füße für dies Baßspiel freizubekommen, nach oben verlegt werden zur Bedienung durch den übriggebliebenen Armstumpf oder das Ersatzglied. Beim Klavichord genügte ja auch ein einfaches Auflegen der Hand zum Dämpfen des Tones; welch bessere Erleichterungen und Verfeinerungen könnte da ein modernes Hebelwerk bieten, wie überhaupt die moderne Technik des Klavierbaues dem Spiel der Füße sicher den Klavierton erhalten kann, der vielleicht durch die Vergröberung des Anschlages leidet. Als Hauptsache bei diesem wohl möglichen Wege ist allerdings die Kostenfrage zu berücksichtigen. Wären solche Instrumente nur zu sehr teuerem Preise herstellbar, dann ist an Verbreitung und eine zeitlich beschränkte Einführung nicht zu denken. Aber das sind Dinge, die der Fabrikant zu überlegen hat, der sich hoffentlich bald an diesen Vorschlag heranmacht.

Musikbriefe

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett

Anfang Juni

Die vielen Wiederholungen des „Dreimäderlhauses" und der „Czardasfürstin" brachten ein Gutes mit sich, daß nämlich Kapellmeister, Orchester und Opernsolisten Zeit und Spannkraft gewannen, um acht neue Opern in dieser Winterspielzeit herauszubringen, eine unter den obwaltenden Kriegsschwierigkeiten hochzuwertende, mühevolle Leistung, für welche der rührigen Leitung Direktor Pennarinis, wie allen übrigen Beteiligten wärmste Anerkennung gezollt werden muß. Seit Januar kamen davon unter Kapellmeister Robert Hegers großzügiger und dabei doch auf ziemliche Genauigkeit zielender Führung die schwierigen Korngoldschen Opern „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" sowie „Ariadne auf Naxos" von R. Strauß in musterhafter Weise zur Erstaufführung, während Kapellmeister Pitteroff sich um die Einstudierung der Kienzlschen Oper „Das Testament" sehr verdient gemacht hat. Die Besetzung all dieser Neuheiten konnte vollständig mit eigenen Kräften bestritten werden, von denen sich besonders die Herren Pennarini, Langefeld, Schlusnus, Landauer, Spivak, Zeisl, Kaliger, Biehler, Altglaß und die Damen Brun, Ethofer, Tittrich, Reich, v. Millinkovic, Schneidt hervortaten. Mit der neuen Koloratursängerin Frl. Franke ist der Direktion eine ausgezeichnete Erwerbung gelungen; ihr glockenhelles, nicht übermäßig großes, aber stets edel klingendes Organ und ihre technische Geläufigkeit hat sich in den Rollen der Zerbinetta und Gilda aufs beste bewährt. Angesichts der Kraftentfaltung welche die Neueinstudierungen erforderte und die erst ganz am Schlusse der Saison mit zwei prächtigen von Heger dirigierten Vorstellungen von „Tristan" mit Helgers (Stuttgart) als Gast in der Markerolle und den „Meistersingern" mit in Gesang und Spiel großartigem Sachs (Plaschke [Dresden]) und Iracema Brügelmann (Stuttgart) als Evchen ihr Ende erreichte, mußte der Spielplan der landläufigen Opern heuer etwas beschnitten werden. Hervorzuheben sind „Zar und Zimmermann" und „Rigoletto", in welchen Opern Heinrich Schlusnus zum ersten Male die Baritonhauptpartie mit ganzer Entfaltung seiner weichen glänzenden Stimmittel sang. Nur ungern sehen wir dieses vorzügliche, allseitig beliebte Mitglied, das sich auch mit seiner Gattin Helene wiederholt im Konzertsaale mit Lieder- und Duettvorträgen rühmlich betätigte, dem Rufe an die Berliner Hofoper folgen. Auch Rosl Schlager, die muntere,

bei aller Ausgelassenheit stets dezent bleibende Soubrette verläßt uns leider. Ihr letztes Auftreten im „Musikantenmädel" und ein Abschiedsabend im Herkulessaale gestaltete sich zu einer großartigen Ovation für die gefeierte Künstlerin. Bei der ausgezeichneten Qualität des einheimischen Personals erscheint es natürlich, daß heuer weniger Gastspiele stattfanden. Außer den oben erwähnten auswärtigen Künstlern hat nur noch Hermine Bosetti in den drei verschiedenen Rollen in „Hoffmanns Erzählungen" gastiert und durch ihre Vielseitigkeit in der Charakterisierung der Partien wie bewundernswerte Sangeskunst hochentzückt.

Mußte im Stadttheater wegen Kohlenmangel der Betrieb nur auf kurze Zeit eingestellt werden, so hat diese Not sich weit stärker im Konzertleben fühlbar gemacht. Vom Generalkommando war eigentlich nur die Veranstaltung von Wohltätigkeitskonzerten und der Volkskonzerte erlaubt worden. Von letzteren fanden in der zweiten Hälfte des Winters zwanzig statt, in welchen Kapellmeister Wilhelm Bruch mit dem Philharmonischen Orchester wieder eine große Reihe sinfonischer Werke, darunter die ersten acht Beethoven-Sinfonien, auch solche von Haydn, Mozart, Brahms, Liszt, Goldmark, Tschaikowsky, sowie mehrere sinfonische Dichtungen von Liszt, Smetana und viele Ouvertüren wohleinstudiert zu Gehör brachte. Auch das „Hexenlied" von Wildenbruch mit der Musik von Schillings wurde heuer dem Spielplan einverleibt. Der sehr gute Besuch dieser Konzerte hatte im Gefolge, daß nicht wie sonst meist Anfänger, sondern bessere Kräfte als Solisten berufen worden waren. Von den in diesen Volkskonzerten und bei anderen Veranstaltungen mitwirkenden Künstlern ist vor allem Willy Kühne (Nürnberg) als ein Cellist ersten Ranges zu erwähnen, der das schwierige Becker-Konzert mit gewandter Technik und höchster Musikalität spielte. Neben unserem einheimischen Violinkünstler Seby Horvath bewährten sich vortrefflich auf der Geige Jos. Peischer (Innsbruck) und Herma Studeny (München). Prof. Petschnikoff (München) glänzte mit einer tadellosen Wiedergabe von Bruchs G moll-Violinkonzert, während man sich bei Jul. Siber (Würzburg) über die Unverfrorenheit wunderte, mit der sich seine technische Unzulänglichkeit an Paganinische Kunststücke wagte. Am Klavier war von den Einheimischen vor allem Maria Kahl-Decker mit virtuosem Brahms- und Chopin-Spiel, dann Georg Krug mit dem prächtig ausgedeuteten Beethovenschen G dur-Konzert und ihm sehr gutliegenden Liszt-Kompositionen, Lina Sprenger mit Schubert-Sonaten und auch Therese Diehm-Slottko mit dem Es dur-Konzert von Liszt großer Erfolg beschieden. Größere Sicherheit dagegen müssen sich die Damen Stromberger und Bergmann aneignen. Reich besetzt war die Tafel der vokalen Genüsse. Neben kaum zu übertreffenden Darbietungen von Gesangssternen erster Größe, wie der Kammersängerinnen Lilli Hoffmann-Onegin, Margarete Siems, Berta Morena wurden Herz und Sinne wohlbefriedigt beim Auftreten der Gäste Karl Perron (Dresden), Richard Schubert (Wiesbaden), Franz Kronen (Hannover), Otto Wolf (München) sowie der Nürnberger Bühnenmitglieder: Direktor A. Pennarini, Heinrich Schlusnus, Arnold Lengefeld, Franz Biehler, Max Altglaß, Rosa Ethofer und Grete Schneid, welche sowohl dramatische, darunter ziemlich viele Wagnersche Gesänge, als auch Perlen der Gesangslyrik auf ihre Vortragsfolgen gesetzt hatten. Von hiesigen nicht dem Theater angehörenden Gesangskräften sind Udo Hoßla, dessen Ruf als vortrefflicher Konzertbariton längst über Bayerns Grenzpfähle hinausgedrungen ist, neben Marie Löhlein-Rösicke am erfolgreichsten aufgetreten. Die Probe, welche Johanna Nemeskei (Nürnberg), Julie Buchs (München), Fanette Hermsdorff (Wien), Marie Stein (Worms) und Walter Sedelmayer (München) abgelegt haben, berechtigen zu schönen Hoffnungen für die künftige Laufbahn im Konzert- oder Bühnenfach, da ihre Singweise nach der technischen wie musikalischen Seite hin weitgehenden Ansprüchen zu genügen vermag. Ein Lautenabend, veranstaltet von Frieda Münnich-Prößl, führte Elsa Gregory aus Berlin hierher, die mir nach allem bisher Gehörten als die hervorragendste Vertreterin des modernen Lautensanges und -spieles dünkt.

Unter Kapellmeister August Scharrer hat im Lehrergesangverein die Wiederholung des vor zwei Jahren aufgeführten, zeitgemäßen Händelschen Oratoriums „Judas Maccabäus" in der Chrysanderschen Bearbeitung unter Mitwirkung von Lydia Günther (Hannover), Clara Weizsäcker (Stuttgart), Dr. Karl Ludwig Lauenstein (München) und Franz Biehler (Nürnberg) eine das Durchschnittsmaß weit überschreitende Wiedergabe gefunden. Dem temperamentvollen Wesen des hochbegabten Dirigenten sagt diese vorwärts drängende Musik besonders gut zu. Der verstärkte Chor leistete im Verein mit den trefflich ausgewählten Solisten Vorzügliches. Auch als Orchesterleiter ist Scharrer nun wiederholt an die Öffentlichkeit getreten und hat dabei zuletzt mit einer aufs peinlichste vorbereiteten Einstudierung der auswendig dirigierten 5. Sinfonie von Tschaikowsky gezeigt, daß er nicht bloß die Partitur wie das Orchester völlig beherrscht, sondern auch in straffem Rhythmus jedes Tonwerk aufzubauen und sorgsam zu gliedern versteht. Einen Wagner-Strauß-Abend mit dem philharmonischen Orchester wählte W. Bruch zu seinem Benefiz und befestigte damit von neuem seinen Ruhm, als routinierter Interpret moderner Meister. Auch Rob. Heger erschien einmal lebhaft applaudiert als bekannt feinempfindender Dirigent des genannten Instrumentalkörpers im Konzertsaale. Eines der Volkskonzerte wurde in umsichtiger Weise mit Schwung und Feuer von Musikschuldirektor Rorich geleitet. Der bisher nur im Verborgenen hinter den Theaterkulissen tätige Martin Friedmann trat mit je einem Ouvertüren- und Mozart-Abend als Orchesterleiter an die Öffentlichkeit und hatte besonders mit den Ouvertüren einen recht erfreulichen Erfolg zu verzeichnen. Seine impulsive Stabführung, die das Orchester fortzureißen und seinen Absichten dienstbar zu machen versteht, läßt ein ersprießliches Vorwärtsschreiten im Kapellmeisterberufe erhoffen. Bei zwei Gelegenheiten dirigierte Armin Kroder (Augsburg) und führte seine musikalisch-dramatische Szene „Die Frühglocke" vor. Die einzig handelnde Person, von Bettina Salzberger-Ziegler (Fürth) gesungen, vermag das Interesse auf die Dauer trotz der hübsch komponierten Musik nicht aufrechtzuerhalten, so daß dieser Versuch einer „Solo-Oper" eher als ein Rück-, denn ein Fortschritt zu bezeichnen ist.

Stunden weihevollen Genießens hat Hans Dorner mit einer sauber ausgefeilten, abgerundeten Aufführung der „Matthäuspassion" von Bach bereitet. Das Verdienst des von höchsten Kunstidealen begeisterten Dirigenten erhöht sich im Hinblick auf die vielfachen Hemmungen, welche der Krieg der Einstudierung eines solchen mächtigen Werkes entgegensetzt. Aber der Verein für klassischen Chorgesang, verstärkt durch den Männergesangverein Nürnberg, hat zur Überwindung alle Energie aufgewandt und mit Begeisterung und Sicherheit sehr klangschön gesungen. Die Solisten: Anna Kämpfert (Frankfurt), Rosa Ethofer (Nürnberg), v. Raatz-Brockmann (Berlin), Dr. C. L. Lauenstein und Otto Goebel (München), trugen mit ihren schönen Stimmen und stilvoller Vortragsweise wesentlich zu dem guten Gelingen bei.

Im Verein zur Pflege alter Musik hatte diesmal die Cembalokünstlerin Gabriele v. Lottner zu ihren oft erprobten Getreuen: Berta Fink-Zollitsch (Violine) und W. Bock (Cello) noch den Kammermusiker Chr. Döbereiner mit der Viola da Gamba und die Sängerin Phil. Landshoff (München) beigezogen. Der vollendete Zusammenklang in Werken unvergänglicher Größe aus dem 17. und 18. Jahrhundert verschaffte den Freunden gediegener Kammermusik einen einzigartigen Hochgenuß.

Endlich sei noch der beiden Morgenkonzerte unseres Horváth-Quartetts gedacht, in welchen neben verschiedenen sehr exakt ausgeführten klassischen Werken auch zwei Neuheiten zutage traten: ein recht hübsch komponiertes Quintett vom hiesigen Pianisten Georg Blum, bei welchem der Tonsetzer den Klavierteil selbst übernommen hatte, und Stimmungs-

bilder für Bariton, Streichquartett, Waldhorn und Klavier unter dem Titel „Liebe" von August Richard (Karlsruhe). Letztere Komposition zeigt Freude an Wohlklang, doch fehlt den vier Nummern das Festhalten an einer Grundstimmung, weil der Komponist in seiner an sich geschickt ausgeführten Untermalung zu sklavisch am einzelnen Dichterwort klebt.

Aus Magdeburg

Von Kurt Fischer

Mitte Juni

Die frische Brise, die die Segel des Magdeburger Musikschiffs zu Beginn des Winters schwellen ließ, flaute leider bald wieder ab: die Verhältnisse waren stärker als der beste Wille! Das hatte in erster Linie Dr. Rabl, der städtische „Generalmusikdirektor" — den Titel hat er freilich nicht, wenn er es auch nach seiner Tätigkeit als erster Opernkapellmeister und Dirigent der städtischen Sinfoniekonzerte in Wahrheit ist —, zu verspüren. Das vorzügliche städtische Orchester schmolz infolge der fortgesetzten Einberufungen derart zusammen, daß es sich mit zahlreichen Ersatzkräften behelfen mußte. Um so anerkennenswerter, daß noch so viel Gutes herausgebracht werden konnte, wenn man sich auch naturgemäß in vielem bescheiden mußte.

Die Oper am Stadttheater hat in Direktor Heinrich Vogeler, was immer wieder betont werden muß, einen eifrigen Förderer und Schützer. Ihm ist es daher auch zu danken, daß er mit Hilfe seines getreuen Oberspielleiters Theo Raven und der Initiative Dr. Rabls den zu Spielzeitbeginn vorgesehenen Opernplan ausführen konnte. So bekamen wir denn auch endlich die „Mona Lisa" zu hören, die, wie erinnerlich, für Magdeburg als der einzigen Stadt Deutschlands vom Generalkommando des IV. Armeekorps im Winter 1915/16 verboten worden war. Sie brachte es auch, dank glänzender Darstellung auf zehn Wiederholungen, eine Aufführungsziffer, die dem Schillings-Werk weder nach Güte noch nach Bedeutung zukommt. Dagegen fielen die sonstigen modernen Opern völlig ab. Brandt-Buys „Schneider von Schönau", Gräners „Don Juans letztes Abenteuer" und Waltershausens „Richardis" kamen über zwei oder drei Aufführungen nicht hinaus, Presse und Publikum lehnten diese Werke einmütig ab — und ungeheure Mühe und Arbeit waren nutzlos vertan, was nicht grade ermutigend ist, wenn man zeitgenössische Komponisten pflegen will.

Unvermindert beherrschte dagegen der Bayreuther Meister den Spielplan. 21 Aufführungen, darunter sechs „Meistersinger" zumeist mit Lattermann als Hans Sachs, und eine geschlossene Ringaufführung waren künstlerische Höhepunkte. Von den Klassikern erschienen Beethoven nur einmal und Mozart siebenmal, alles übrige verteilte sich auf ein paar landläufige Spielplanfüller, wobei Bizets „Carmen" zehn und Webers „Freischütz" fünf Aufführungen erreichten. Der übertriebene Verdi-Kultus des Vorjahres war Gottseidank verschwunden, dagegen wurde mit Fug und Recht die Spieloper gepflegt, die den Verhältnissen in Chor und Orchester entsprach und den Bedürfnissen des Publikums augenscheinlich am ehesten entsprach. Die einzige Uraufführung, die Schumanniade „Fahrende Musikanten", über die ich bereits in Nr. 5 berichtet habe, blieb eine Eintagsfliege.

Solange die Personalfrage — in allen ausübenden Teilen — schwierig bleibt, werden wir uns damit begnügen müssen, in Vogeler, Rabl und Raven Führer zu erblicken, deren Pläne vorerst mangels an Soldaten — um im militärischen Bild zu bleiben — unausgeführt bleiben müssen. Das eine hat aber auch der zweite Opernwinter bewiesen, daß die Zukunftsaufgaben der Magdeburger Oper — der „Parsifal" fehlt uns immer noch — in den besten Händen liegen. Was von ihnen noch zu erwarten ist, dafür legte die Wiedererweckung der wundervollen Götzschen Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" beredtes und vollwertiges Zeugnis ab.

Das Konzertleben litt unter den gleichen Unzulänglichkeiten. Chorwerke und größere Orchesterkonzerte konnten nur unter den größten Mühen herausgebracht werden, zum Teil mußten sie gänzlich ausfallen. Eine Ausnahme bildeten lediglich die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters. Auch hier zeigte Dr. Rabl wieder, daß er der richtige Mann an der richtigen Stelle ist. Neben der Pflege des guten Alten wurde auch den Neuen gebührender Platz eingeräumt. Beethoven, Schubert, Brahms, Liszt, Strässer, Korngold, Taubmann, Strauß u. a. kamen zu Worte. Eine künstlerische Tat war die Ermöglichung einer konzertmäßigen Aufführung des zweiten Aktes des „Parsifal", der gelegentlich der mit der Braunschweiger Hofkapelle gemeinsam aufgeführten „Alpensinfonie" von Richard Strauß nochmals wiederholt wurde. Es mag übrigens auch an dieser Stelle festgestellt werden, daß das Straußsche Werk bei aller Anerkennung seiner Bedeutung an sich doch nur geringen Eindruck hinterließ.

Zu beanstanden wäre in gewisser Hinsicht die Wahl der Solisten, die allmählich stereotyp zu werden droht. Es sind fast stets dieselben Künstler und Künstlerinnen, freilich immer gern gesehene und gehörte liebe Gäste, dennoch würde auch hier eine Belebung mit neuen Namen die Abwechselung bereichern. Darüber hinaus aber bilden diese Sinfoniekonzerte nach wie vor das Rückgrat des Magdeburger Musiklebens. Daß es auch in Zukunft so bleiben wird, ist dank der Tätigkeit Dr. Rabls und der verständnisvollen Förderung und Unterstützung durch den städtischen Orchesterausschuß mit Sicherheit zu erwarten.

Mit einem Wort seien auch noch die Volkssinfoniekonzerte gestreift, die neben Sinfonien Mozarts und Haydns auch größere Orchesterwerke brachten. Der Wert dieser Konzerte, an denen neben Dr. Rabl auch Kapellmeister Blumann großen Anteil hat, ist gar nicht hoch genug zu veranschlagen, um so mehr, da das Bestreben unverkennbar ist, sie nach und nach auf eine höhere künstlerische Grundlage zu bringen. Wie richtig der Boden beackert wird, zeigt der Besuch. Wenn wir erst wieder einmal einen geeigneteren Konzertraum haben werden als den gegenwärtigen — der Zirkus muß als Notbehelf dienen —, wird sich dieses Programm sicherlich noch weiter ausbauen lassen.

Von Chorkonzerten sind nur zwei erwähnenswert. Der Reblingsche Gesangverein brachte am Totenfest Brahms' „Deutsches Requiem" in einer nur mittleren Güte heraus, woran in erster Linie die numerische Schwäche der Männerchöre schuld hatte. Die Taubmannsche Kantate „Kampf und Friede", ein interessantes, wenn auch nicht grade sonderlich originelles Werk erlebte am Bußtag unter Rabls Leitung eine Aufführung, die unter denselben Mängeln zu leiden hatte.

Die Kammermusik wurde tapfer und getreulich trotz der größten Schwierigkeiten vom Tonkünstlerverein gepflegt. Was er unter seinem bewährten Führer Professor Kauffmann an mühevoller, nicht einmal immer voll anerkannter Arbeit leistet, kann gar nicht genug unterstrichen werden. Verschiedene musikalische Ausgrabungen halbverschollener Werke, wie eines Spohr- und eines Mendelssohn-Quartetts, daneben aber auch moderne Meister, bildeten eine Reihe künstlerischer Ereignisse, an die der Berichterstatter mit Freude zurückdenkt. Die gewisse Minderwertigkeit der Gesangssolistinnen, die des öfteren festzustellen war, läßt den Gedanken aufkommen, ob nicht überhaupt dieser Teil in den Kammermusikabenden etwas eingeschränkt werden könnte. Für den Musikfreund aber bilden trotzdem diese Abende ein musikalisches Refugium, in dem er Trost und Erquickung findet.

Von den Solistenkonzerten ist nur wenig zu sagen. Zwar kamen Ansorge, Backhaus, Hensel, Frau Böhm van Endert u. a., aber sie bewegten sich leider in der Gewohnheit trägem Geleise und ließen manchen Wunsch offen. Doch kann ich diesen Bericht nicht schließen, ohne noch eines musikalischen Ereignisses zu gedenken, das dem U-Boots-Sonntag sein besonderes Gepräge aufdrückte. Unter Dr. Engelkes musikalischer und Werner H. Heydes künstlerischer Leitung gingen im Zentral-

theater Pergolesis „Magd als Herrin“, Glucks „Maienkönigin“ und Mendelssohns „Heimkehr aus der Fremde“ in Szene. Die ganze Art der Aufführung, die stilecht und stilrein erfolgte und bei der das so selten aufgeführte Mendelssohn-Werk eine ungeahnte Lebensfrische aufwies, und ihre Aufnahme durch das Publikum bewies, wie notwendig die Pflege derartiger musikalischer Kostbarkeiten ist.

Zusammengefaßt läßt sich der Magdeburger Musikwinter 1916/17 dahin charakterisieren, daß er, von Einzelheiten abgesehen, die über die Linie führten, guter Durchschnitt war, freilich auch nicht mehr sein konnte. Hoffen wir, daß wir bald den Aufschwung erleben, den wir bei der Bedeutung Magdeburgs als Großstadt erhoffen.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang Juli

In Wien (und wahrscheinlich auch an vielen anderen Orten) bilden sich in Beurteilung musikalischer Fragen (großer und kleiner) von altersher förmliche Parteien, wobei leider häufig das rein persönliche Wesen dieses oder jenes Künstlers, seine gesellschaftliche Anziehungskraft noch mehr als seine eigentliche ästhetische Bedeutung, besonders dem schönen Geschlechte gegenüber, den Ausschlag gibt. Kein Zweifel, daß von den zwei einander völlig ebenbürtigen jungen Geigenmeistern Adolf Busch und Franz v. Vecsey der letztgenannte — ein elegantester, magyarischer Kavalier vom Scheitel bis zur Sohle — in der Wiener Damenwelt weit mehr Verehrerinnen hat als sein sich mehr schlicht bürgerlich gebender deutscher Rivale, der aber dafür gerade vielen ernsten hiesigen Musikern und Musikfreunden wegen seiner edlen, rückhaltlosen Hingabe an die Sache — um ihrer selbst willen — besonders sympathisch. Ich für meinen Teil schätze Adolf Busch außerordentlich hoch und verdankte seinen drei historischen Abenden, an welchen er eine Darstellung der Entwicklung des Violinkonzertes von Bach bis zur Gegenwart zu geben versuchte, mit die künstlerisch am meisten befriedigenden Eindrücke von sämtlichen in der verflossenen Spielzeit auf der Geige gebotenen Virtuosenleistungen. Alles gerade so, als man es sich vorher im Geiste vorstellte; technisch vollendete, bezüglich des Vortrages gleich musterhaft objektive, als warm beseelte Wiedergabe. Ich glaubte häufig, einen verjüngten „Joachim“ zu hören, den richtigen Geisteserben jenes unvergeßlichen Künstlers, der ja unter den großen Violinvirtuosen stets vor allem der noch größere Musiker geblieben ist.

Leider nur konnte Busch aus verschiedenen Gründen nicht die streng chronologische Folge festhalten, indem am ersten Abend das ursprünglich für den zweiten geplante Programm zur Ausführung kam (Beethoven, Spohr [E moll-Konzert Nr. 7] und Mendelssohn), am nächsten Brahms, Reger und Joachim (dessen ungar. K.), endlich zuletzt erst die Altmeister J. S. Bach, Mozart und Viotti zu hören waren. Auch den von A. Busch mit seinem Bruder Fritz (Konzertpianist aus Köln) veranstalteten Piano-Violinsonaten-Abenden wurde viel Schönes nachgerühmt, während man das Zusammenspiel des von A. Busch neu gegründeten Streichquartettes zwar schon recht verdienstlich, aber im einzelnen doch noch nicht völlig ausgereift fand: Relata refero. Da mir zu den in Rede stehenden Produktionen keine Karten zukamen, kann ich darüber auch nicht aus eigener Anschauung berichten.

Über die glänzenden Leistungen Franz v. Vecseys habe ich den Lesern an dieser Stelle wohl nichts Neues zu sagen, er hat — wie erwähnt — speziell in Wiener Damenkreisen eine Beliebtheit erlangt, wie sie vielleicht vor ihm nur (in seinen jüngeren Jahren) dem „Paganini von Pampelona“ Pablo de Sarasate vergönnt gewesen und später dem uns jetzt durch den Weltkrieg vielleicht auf immer entrissenen gewaltigen belgischen „Löwen der Geige“, Ysaye.

Über eine große, mehr intime Verehrergemeinde verfügt in Wien auch B. Hubermann, vielleicht der individuell seelenvollste aller lebenden berühmten Geiger, wenn er auch an blendender Virtuosität Busch und Vecsey nachstehen mag. In seine hier in der verflossenen Spielzeit veranstalteten Konzerte näher einzugehen, dürfte wohl nicht nötig sein.

Einen besonders gelungenen Abend hatte — es war schon am 15. April — die sich künstlerisch immer mehr zur wahren Meisterin herausarbeitende Geigenfee Nora Duesberg, mit dem technisch wie geistig mustergültigen Vortrag des Mendelssohnschen wie des Tschaikowskyschen Konzertes, also zweier Werke verschiedenster Art, an deren Wiedergabe — weil sie eben so allbekannt — man von vornherein den strengsten Maßstab anlegt. Dazwischen war auch eine neue Konzertphantasie von R. Stöhr (Op. 50 D moll) für Violine und Orchester zu hören, Frl. Duesberg gewidmet und ihrer graziösen Eigenart gleichsam auf den Leib geschrieben. Außerdem auch rein musikalisch interessant, überall den gewiegten, geschmackvollen Kontrapunktisten verratend. Das begleitende Orchester — das Nedbalsche der „Tonkünstler“ — dirigierte an diesem Abend mit gewohnter Energie und Feinfühligkeit Hermann Friedr. v. Schmeidel, verdient beifällig mit der trefflich herausgebrachten Hebriden-Ouvertüre Mendelssohns eröffnend.

Legion war die Zahl der sonst in der abgelaufenen Spielzeit veranstalteten Solokonzerte (von denen ich die wichtigsten allerdings bereits besprochen). Unter den Klavierkonzerten dominierte der große, auf sieben Abende verteilte, durchweg ausverkaufte Zyklus Moriz Rosenthals, ein würdiger Nachfolger des unvergeßlichen, gleich belehrenden Zweck gewidmeten Zyklus Anton Rubinsteins (1885). Sich von letzterem aber insofern vorteilhaft unterscheidend, als Rubinstein an seinen sieben Abenden — förmlich ostentativ — Brahms unvertreten ließ, während Rosenthal diesem Meister wieder einige seiner vollendetsten Vorträge widmete, worunter die enorm schwierigen Paganini-Variationen, von denen Brahms selbst — es war 1884, also vor 33 Jahren — behauptete: es könne sie nur Rosenthal spielen, während ihm seither doch Backhaus und andere in der gleich einwandfreien Lösung der überaus heiklichen Aufgabe nachgekommen sind. Aber übertroffen wurde Rosenthal noch von keinem darin, und es war für den, der ihn die Paganini-Variationen 1884 und jetzt spielen hörte, interessant nun zu vergleichen: wie aus dem einstigen furiosen Tastenstürmer nunmehr der mit der bewährten schneidigsten Bravour und Finesse ziselierter Technik nunmehr auch höchste künstlerische Besonnenheit vereinigende große Meister geworden ist.

In einigem Abstand von Rosenthals gigantischem Zyklus, aber sonst mit allen Ehren sind die fünf Beethoven-Klavierabende R. Hoehns zu nennen, dessen geistreiche Eigenart auch in Deutschland sattsam bekannt, daher ein näheres Eingehen kaum als Bedürfnis erscheinen dürfte.

Nicht erwähnt waren bisher in meinen Berichten über die Wiener Konzertsaison von 1916/17 die erstaunlichen Leistungen Paul Wittgensteins auf dem Klavier mit der linken Hand allein, nachdem er die rechte in russischer Gefangenschaft (durch schlechte ärztliche Behandlung der ursprünglich nicht allzu gefährlichen Wunde) auf traurigste Weise verloren hatte. Vielleicht mit Ausnahme des berühmten ungarischen einarmigen Klavierheros Grafen Géza Zichy hat wohl noch nie ein von gleichem Mißgeschick betroffener hochbegabter Künstler so aus der Not eine Tugend zu machen gewußt als eben P. Wittgenstein. Wie er sich Bach, Mendelssohn, Schumann, Chopin — auch die schwierige „Rigoletto“-Phantasie von Liszt — zurechtlegte, wurde das alles den Hörern zum reinsten musikalischen Genuß! Nicht zum mindesten auch in einem großen, zugleich angenehm melodiösen Konzertstück für die linke Hand allein mit Orchester, das der feinfühlige, blinde Klavierveteran J. Labor dem schwer geprüften „Einarmigen“ — seinem einstigen Schüler — gerade so auf den Leib geschrieben, wie ich das oben bezüglich Prof. R. Stöhrs neuer Violinphantasie und ihrer Widmung an Nora Duesberg feststellen konnte.

Von den zahllosen Sologesangskonzerten möge schließlich noch der buchstäblich Sensation machende lebensvolle Vortrag sogenannter Dafnis-Lieder, d. h. Dichtungen im Geiste des 17. und 18. Jahrhunderts von Arno Holz, überraschend kongenial vertont von Alfons Blümel, durch den stimmbegabten, beliebten Tenoristen Victor Heim erwähnt werden, während die wichtige Klavierbegleitung (manchmal an Hugo Wolf und R. Strauß erinnernd) vom Komponisten selbst besorgt wurde.

Unter den Berichten über die vielen Wiener Orchesterkonzerte der Saison vermißte ich bisher den Abdruck eines solchen, den ich sofort über das vielleicht erfolgreichste von allen — ein außerordentliches Konzert unserer Philharmoniker als Gastdirigent von A. Nikisch Mitte April geleitet — der N.Z.f.M. sandte, welcher Bericht leider anscheinend verloren ging. Ist dem wirklich so, so möchte ich hier nur noch kurz feststellen, daß in Wien nie Brahms Cmoll-Sinfonie Nr. 1 und Wagners „Meistersinger"-Vorspiel zu größerer elementarer Wirkung gelangte als diesmal unter Nikisch. Es war da und dort überwältigend: lawinenartig brach der Beifall hervor. Ein kolossaler Dirigentenerfolg Nikischs an der Spitze unserer Philharmoniker, nur dem zu vergleichen, den er während der Wiener Musikfestwoche im Juni 1912 als ideal berufener Interpret von Bruckners „Neunter Sinfonie" errungen, mit deren grandioser Herausarbeitung er damals auf jenem Musikfeste vor fünf Jahren — noch in seliger Friedenszeit! — geradezu den Vogel abschoß.

Den trotz der schweren Kriegszeit schier unersättlich gebliebenen „Musikmagen" der Wiener (vielleicht noch mehr ihres massenhaft zugereisten Flüchtlingspublikums!) bezeugte sehr charakteristisch der fabelhafte Andrang zu dem „Probekonzert" unserer Philharmoniker, welches dieselben vor ihrer demnächst mit Weingartner zu unternehmenden Schweizerreise am 27. Juni im großen Musikvereinssaale veranstalteten. Man hatte das Programm des ersten auf der Reise zu gebenden Konzertes gewählt. Und da diesmal nicht wie bei der so glanzvoll verlaufenen und so überaus herzlich aufgenommenen Sängerfahrt unseres „Wiener Männergesangvereins" bloß die uns — innerlich befreundete — deutsche Schweiz, sondern außer dieser auch die offenbar im Banne der Entente stehenden französisch sprechenden Städte Genf, Lausanne und Neuchatel besucht werden sollten, schien man schon in dem jetzt hier vorgeführten Probeprogramm darauf bedeutsam anzuspielen. Zu Anfang: Tschaikowskys „Sinfonie pathétique" (Gruß nach Petersburg!), am Schlusse die drei berühmtesten Orchesterstücke aus Berlioz' „Damnation de Faust": Tanz der Sylphen, Tanz der Irrlichter und der als fulminante Kampfszene vorgeführte Rakoczy-Marsch (Gruß nach Paris!) — dazwischen ein Stück edelster Neutralität: Mozarts Esdur-Sinfonie, über deren unverwelkliche Blütenfülle und entzückenden Wohlklang doch die ganze Welt einig ist.

Nun die Aufführung von alledem war wie bei den Wiener Philharmonikern eigentlich selbstverständlich einfach unübertrefflich. Am meisten schlugen der stürmische dritte Satz der Tschaikowskyschen Sinfonie und der „Rakoczy" ein, welch letzteren übrigens der aus „Patriotismus" (?) im jetzigen Kriege halb verrückt gewordene, 82 Jahre zählende Saint-Saëns aus einer vor etlichen Monaten in Paris veranstalteten Aufführung der „Damnation" durchaus gestrichen haben wollte: da die Melodie ja als „magyarisch" einer der Entente feindlichen Nation entstamme!! Trotzdem dürfte gerade dieses glanzvollst gesteigerte Stück — dem Berlioz persönlich dereinst mit seine größten Erfolge verdankte, bei dem wunderbaren Spiel der Philharmoniker allüberall auf ihrer Schweizerreise — auch wo man nur französisch spricht, denkt und fühlt — in gewohnter Weise einschlagen.

Von den zahllosen Orchesterkonzerten, welche uns die verflossene Konzertsaison bescheerte, möchte ich noch nachträglich eines sehr gelungenen Dirigentendebüts gedenken, welches am 8. April im Hause der „Neuen Wiener Bühne" gelegentlich eines daselbst vom Konzertverein veranstalteten Sinfonieabends stattfand. Vor dem Dirigentenpult erschien nämlich ein neuer Mann, Namens Paul Pella (aus der Schule unseres Kollegen Prof. Gustav Grube hervorgegangen), dem man nachrühmen muß, daß er sich der ihm gestellten Aufgaben mit großer Sicherheit entledigte. Er brachte den „Röm. Karneval" von Berlioz sowie die vierte Sinfonie (Gdur) und zwei Orchesterlieder von G. Mahler außerordentlich plastisch und wohlklingend zu Gehör. Die Lieder sowie das Sopransolo im letzten Satz der Sinfonie wurden von Frl. F. Jokl mit vorzüglich geschulter Stimme sehr innig gesungen.

Rundschau

Konzerte

Hannover Kurz vor Schluß der Spielzeit bot die Königl. Oper durch ein dreimaliges Gastspiel Arthur Nikischs dem hiesigen Publikum einen ganz einzig dastehenden Genuß. Als Konzertdirigent kennen die Hannoveraner den berühmten Leiter des Gewandhausorchesters zwar schon seit vielen Jahren, als Operndirigent aber war er für unsere Stadt noch völlig unbekannt. Unnötig zu sagen, daß es ein herrlicher Sieg auf der ganzen Linie war. Mit einer glänzenden „Tannhäuser"-Aufführung am 10. Juni begann die Nikisch-Woche. Was er mit unserem gut geschulten Königl. Orchester mit Hilfe nur einer einzigen Probe aus der Partitur herausholte, mit welcher Klarheit er die Polyphonie der Mittelstimmen hervorhob, welche glänzenden Steigerungen einerseits, welche Zartheit und duftigsten Pianissimowirkungen andererseits geboten wurden, das war erstaunlich, der Gesamteindruck feierlich-erhebend! Im Orchester wie auf der Bühne wetteiferten alle Mitwirkenden, um unter solcher Führung eine möglichst vollendete Gesamtaufführung zuwege zu bringen, und dieses Bestreben wurde auch vollwertig, wenn man von kleinen Mißgeschicken des Chores absieht, erreicht. Vor allem boten unsere ersten Opernkräfte: Taucher (Tannhäuser), Krauß (Wolfram), Wissiack (Landgraf), Koppel (Elisabeth), Walleni (Venus), Kist-Spoel (Hirte), ein auserlesen künstlerisches Ensemble. — Am 13. Juni folgten unter gleich günstigen Zeichen „Die Meistersinger von Nürnberg", die ich wegen beruflicher Behinderung leider versäumen mußte. Den Schluß machte sodann am 15. Juni ein Sinfoniekonzert im Königl. Theater. Beethovens „Leonore III" und seine „Eroica", „Waldweben" aus „Siegfried" und Strauß' „Tod und Verklärung" bildeten das Programm. So unzählige Male ich diese Werke auch schon gehört habe, noch nie habe ich z. B. die Steigerungen in Strauß' Tondichtung so überwältigend herausgearbeitet empfunden wie unter Nikisch, noch nie in Beethovens Trauermarsch den das Herz zerwühlenden Schmerz so eindringlich schildern erlebt. Die von manchen Seiten gegen Nikisch erhobenen Vorwürfe, daß er in die Werke etwas hineininterpretiere, was gar nicht in ihnen zu suchen sei, daß er z. B. an sich unwichtige Mittelstimmen über die Gebühr betone — so u. a. die berühmte Verstärkung der Hornstelle gegen Schluß der Tannhäuser-Ouvertüre —, entstammen doch nur solchen Ansichten, die sich ängstlich an den wortgetreuen, besser gesagt, notengetreuen Inhalt klammern. Nun, es gibt dreierlei Arten von Dirigenten. Gruppe A: die notengetreuen Nachtreter, die braven Taktschläger, die nichts verderben, aber auch nichts herausholen; Gruppe B: die sinngemäß deklamierenden; und Gruppe C: die in den Geist des Werkes wahrhaft eingedrungenen Dirigenten, und zu diesen gehört Nikisch als einer der allerersten. Nikisch war am Schluß Gegenstand begeisterter Huldigungen; alle drei Veranstaltungen waren trotz der sommerlichen Glühhitze fast ausverkauft. L. Wuthmann

Noten am Rande

Eine Beethoven-Biographie für die Jugend regt Maxim Gorki einem von der Zeitschrift „Demain" veröffentlichten Briefwechsel zufolge bei Romain Rolland an. „Niemand", schreibt Gorki in Begründung seines Vorschlags, „hat jetzt unsere innige Aufmerksamkeit so nötig wie die Jugend. Wir, die wir bald von dieser Welt abtreten, lassen ihr eine armselige Habe zurück und ein sehr trauriges Leben. Prägen wir unseren Kindern ins Herz, daß die Menschen nicht immer so schwach und schlecht waren, wie wir es leider sind. Geben wir ihnen die großen Männer aller Völker.

Kreuz und Quer

Dresden. Georg Zottmayr von der Königl. Oper erhielt den Titel Kammersänger.

— Irma Tervani, die durch ihre eigenartig-naturalistische Carmen-Darstellung bekannt wurde, ist von der Generaldirektion der Dresdner Hofoper für eine Reihe von Gastspielen in der Spielzeit 1917/18 verpflichtet worden.

Innsbruck. „Der Rattenfänger", eine von dem Münchner Geiger F. W. Porges im Verein mit dem Innsbrucker Tondichter Karl Senn komponierte dreiaktige Spieloper, erlebte am Stadttheater in Innsbruck die Uraufführung; das Werk, dessen Libretto die bekannte Sage vom Rattenfänger von Hameln im heiteren Sinne umdeutet, hatte großen Erfolg.

Leipzig. Unter der Bezeichnung „Gesellschaft der Musikfreunde zu Leipzig" hat sich eine Vereinigung gebildet, die das Leipziger Musikleben durch Veranstaltung volkstümlicher Sinfoniekonzerte in der Alberthalle bereichern will. Diese Konzerte sind vor allem für die weiten Kreise derjenigen Freunde edler Tonkunst bestimmt, denen die Gewandhauskonzerte wegen ihrer hohen Eintrittspreise, die an Vormittagen stattfindenden Gewandhauskonzertproben aber aus beruflichen Gründen nicht zugänglich sind. Für den kommenden Winter ist das Geraer Hoforchester unter Hofkapellmeister Laber zur Veranstaltung von acht Konzerten verpflichtet worden. Diese Kapelle hat sich bereits in Leipzig vorteilhaft eingeführt und im vergangenen Winter durch ihre erfolgreiche Propaganda für deutsche Kunst in Bulgarien und in der Türkei einen ausgezeichneten Ruf erworben. Eine Anzahl hervorragender deutscher Solisten sind zur Mitwirkung in den bevorstehenden hiesigen Konzerten gewonnen worden. Die Eintrittspreise werden insbesondere bei Platzmiete für die Reihe von acht Konzertabenden (im Abonnement) so niedrig gehalten sein, daß auch weniger bemittelten Kreisen Gelegenheit zum Anhören guter Orchestermusik geboten sein wird.

— Die Gewandhaus-Konzertdirektion teilt mit: In der Hoffnung, daß der Krieg nicht noch weitere Eingriffe in den Orchesterbestand bedingt, und daß Konzertverbote wegen Kohlennot sich nicht abermals nötig machen, wird das Gewandhaus vom 4. Oktober an in hergebrachter Weise die Sinfoniekonzerte und Kammermusikaufführungen wieder aufnehmen. Unter gleichen Voraussetzungen soll, in erweitertem Umfange gegen bisher, unbemittelten Kreisen gegen ganz geringe Eintrittspreise eine Anzahl von Konzerten und Kammermusiken an Sonntagvormittagen dargeboten werden.

Stettin. Der Senior der deutschen Oratorienkomponisten, Prof. Dr. phil. C. Ad. Lorenz in Stettin, begeht am 13. August seinen 80. Geburtstag. Als Nachfolger des Balladenkomponisten Carl Loewe wurde Lorenz 1866 als städtischer Musikdirektor nach Stettin berufen und hat dieses Amt mehr als vier Jahrzehnte mit größtem Erfolg bekleidet. In diese Zeit fällt die Komposition seiner Chorwerke „Otto der Große", „Winfried", „Krösus", „Die Jungfrau von Orleans", „Golgatha" und „Das Licht", von denen namentlich letzteres (bei Leuckart in Leipzig) und „Die Jungfrau von Orleans" (bei Schlesinger in Berlin verlegt) zahlreiche Aufführungen erlebten. Auch als Lieder- und Männerchor-Komponist ist Lorenz weitesten Kreisen bekannt geworden. Aus neuester Zeit sei die bei Oppenheimer in Hameln erschienene „Luther-Kantate" erwähnt. Zahlreiche Ehrungen sind dem Altmeister im Laufe der Jahre zuteil geworden; so wurde anläßlich seines 75. Geburtstages am Geburtshause in Köslin (Pommern) eine Gedenktafel angebracht.

Verden. Der Oratorienverein unter Leitung des Domorganisten Gottfried Deetjen veranstaltete das zweite Sinfoniekonzert dieses Winters unter Mitwirkung des städtischen Orchesters aus Bremen, des Opernsängers Heinrich Winkelshoff aus Köln und der Sopranistin Dora Möller. Der Dirigent bot die Dante-Sinfonie von Liszt, das Siegfried-Idyll und das Meistersinger-Vorspiel von Wagner in sehr wirksamer Ausführung.

Neue Bücher

Hermann von der Pfordten: Beethoven, Mozart (Quelle & Meyer, Leipzig).

Über diese beiden nützlichen, guten Bücher ist kein umfängliches Urteil vonnöten. Aus einer Reihe akademischer Vorlesungen und Vorträge entstanden, geben sie das Resultat gründlichen und scharfen Nachsinnens. Besonders dort, wo dramaturgische Probleme angerührt werden, hört man viel Ausgezeichnetes und Feines. Es wäre dringlich zu wünschen, daß die lichtvollen abschließenden Auseinandersetzungen über Fidelio von allen Sängern und Spielleitern gründlich studiert und befolgt würden. Abschnitte wie diejenigen über Don Giovanni oder die Zauberflöte können als grundlegend gelten. Aber auch über die Missa solemnis und über die neunte Sinfonie weiß der Verfasser schöne und wichtige Deutungen. Leider gibt sich von der Pfordten manchmal ein wenig philiströsen Bedenken und Mahnungen hin. Worte wie jene über die Beethoven-Manie sind gewiß gut gemeint und nicht ohne Berechtigung; aber ist es wirklich so verdammenswert, sich unbedingt vor einem Großen zu beugen voll Demut und Hingabe? Auch erscheinen überaus wichtige Erörterungen, wie die Frage über die Berechtigung der Programmusik bei Gelegenheit der Pastoralsinfonie, keineswegs erschöpft oder zu einem klaren Ergebnis geführt.

Diese Bedenken jedoch schmälern den Wert der beiden volkstümlichen Monographien in keiner Weise. Ihr billiger Preis (1,25 Mk.) ermöglicht jedem Musikstudierenden die Anschaffung, und gerade diesen mögen sie dringlich und warm empfohlen werden.

E. L. Schellenberg

Neue Lieder

Joseph Pembaur d. J.: Marienlieder (München, Wunderhorn-Verlag).

Diese schönen, frommen Gesänge für Klavier und Sopran werben um eine kleine andächtige Gemeinde. Sie werden der Menge vielleicht unverständlich erscheinen, zu wenig deutlich und allgemein. Hier redet ein stiller, ernster Künstler; altkirchliche Tonfolgen werden wach; eine Art musikalischer Präraffaelismus. Zuerst die Salutatio angelica; wie das Gemälde von Rosetti, keusch, innig. Seltsam schwebend. Und als der Engel entwichen, hört die Jungfrau wie im Traume das verheißende Wort: Jesus. — Dann das wundervolle Gedicht von Novalis: Ich sehe dich in tausend Bildern. Konsonierende Akkorde, und darübe reine schimmernde milde Melodie. „Und ein unendlich süßer Himmel". Zuletzt jenes alte: Es ist ein Ros entsprungen. Man denke nicht an Praetorius. Hier singt der Engel heiter, wie auf jenen Bildern des Fra Angelico, und Flöten und Klarinetten scheinen zu antworten da, wo die Hirten wachen.

Ich empfehle diese Kompositionen allen denen, die für reine, abseitige, stille Kunst empfänglich sind; ihnen werden sie Feierstunden gewähren und ein langnachhallendes Erlebnis.

Eduard Diederich Goetze: Aus Niedersachsen (Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich; 2,40 Mk.).

Diese fünf plattdeutschen Lieder des Weimarer Komponisten bedürfen keines ausführlichen Hinweises. Eine vornehme, sorglich abgewogene Melodik, ein verhaltener, herzlicher Heimatklang machen sie lieb und wert. Es ist Hausmusik im besten Sinne des Wortes, etwas spröd, aber wahr und treu. Von den keineswegs schwierigen Gesängen hat der zweite und vierte am unmittelbarsten auf mich gewirkt. Im Sinne der gerade heute so wichtigen und nötigen Heimatkunst verdient dieses Heft warme und lobende Empfehlung.

Armin Knab: Lieder Op. 5 und 6 (Wunderhorn-Verlag, München).

In diesen drei Heften haben Gedichte von Stefan George und Alfred Mombert einen durchaus vornehmen, wählerischen und abseitigen Komponisten gefunden. Die eigentümlichen, schwebenden Verse erscheinen — und dieser Umstand bedeutet viel — nicht geschmälert, sondern ergänzt und bereichert. Freilich werden hohe geistige Anforderungen erhoben, und so st wohl geringe Aussicht, daß sich die Sänger dieser Stücke mit Eifer und Hingabe annehmen werden. Die Pflicht aber erheischt es, allen denen, die dem noch Unbekannten nicht zweifelnd und lässig gegenüberstehen, diese Werke zu eindringlichem Studium aufs beste zu empfehlen.

E. L. Schellenberg

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 29

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke**, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 19. Juli 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Brief von Franz Adam Veichtner und einer von Spontini

Mitgeteilt von **Prof. Dr. O. Clemen**

In einer Sitzung der „Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst“ am 2. Dezember 1870 hat Julius Döring eine kurze Biographie des herzoglich kurländischen Konzertmeisters Franz Adam Veichtner gegeben.[1]) Geboren 1740 in Regensburg wurde dieser im dortigen Jesuitenkloster erzogen und bildete sich dann unter Franz Benda in Potsdam zum Violinvirtuosen aus. In seinem 25. Lebensjahre erhielt er von dem damals in Berlin weilenden Erbprinzen Peter von Kurland unterm 13. April 1765 einen Ruf als Konzertmeister an den Mitauer Hof. Er hat ihm unverzüglich Folge geleistet. Eine Menge eigener Kompositionen hat er dort im Laufe der nächsten Jahre zur Aufführung gebracht: Singgedichte wie „Scipio“ (30. Juni 1778) und „Cyrus und Kassandra“ (15. Februar 1784), Melodramen wie „Cephalus und Prokris“ (16. Februar 1779), Oratorien wie „Die erste Feier der Himmelfahrt Jesu“ (23. Februar 1787), Kantaten und Hymnen. Daneben trat er auch als Violinvirtuos auf. Nach dem Übergang Kurlands an Rußland 1795 ging Veichtner 1796 als kaiserlich russischer Hofkapellmeister nach St. Petersburg. Nachdem er in den Ruhestand getreten war, verbrachte er seinen Lebensabend wieder in Kurland, meist bei seinem Sohne Karl in einer Försterei unweit Mitau, wo er 1823 hochbetagt gestorben ist.

Der im folgenden aus der Autographensammlung der Kurländischen literarischen Gesellschaft im Mitauer Museum abgedruckte Brief beleuchtet zwei Seiten seines Charakters: seine Gefälligkeit und seine auf dem Selbstbewußtsein des Könnens beruhende Freimütigkeit und Offenheit.

Was das am Ende erwähnte „Te deum laudamus“ betrifft, so verwahrt die Museumsbibliothek noch jetzt das Orginalmanuskript der Partitur (261 Folioseiten), die am 10. Februar 1821 dem Museum von dem gleichfalls in dem Briefe erwähnten Sohne des Komponisten Karl geschenkt worden ist.

Frl. v. Berner, für die Veichtner Notenabschriften besorgen sollte, ist gewiß eine Tochter des Bankiers Johann Friedrich v. Berner, der eine Zeitlang Präsident des Mitauer Gouvernementmagistrats war (geb. 1756, gest. 1824).[1])

Die Adresse zu dem Briefe fehlt. Aus der Anrede, „Herr Oberburggraf“ aber ergibt sich, daß er entweder an Karl v. Nolde auf Großgramsden gerichtet ist, der am 19. Juli 1803 Oberburggraf wurde und es bis zu seinem am 15. Juli 1815 erfolgten Tode blieb, oder an Dietrich Ernst v. Schöppingk auf Bornsmünde, der von 1797 bis 1803 Oberburggraf gewesen war und damals noch lebte (gest. 8. Juni 1818).

Dem zweiten aus derselben Sammlung hier mitgeteilten Briefe von Spontini, fehlt außer der Adresse auch das Datum. Eine Bleistiftnotiz besagt, daß er 1816 an Fürst Hardenberg gerichtet sei. Diese Datierung kann aber nicht richtig sein. Aus dem Inhalt ergibt sich, daß der Brief geschrieben ist während der über zwei Monate (April, Mai) dauernden Anwesenheit König Friedrich Wilhelms III. von Preußen in Paris im Jahre 1814. Schon damals hat Spontini sich um seine Berufung nach Berlin bemüht.

Der beigeschlossene Brief vom Bruder der Königin Luise Georg (1816—1860 Großherzog von Mecklenburg-Strelitz) muß aus dem Jahre 1806 gewesen sein, in welchem dieser in diplomatischen Geschäften in Paris weilte.

Der Brief von Veichtner:

Hochwohlgebohrener Herr Oberburggraf,

Gnädiger Herr!

Die Polonoise, welche Ew: Excellenz bey Ihrem letzten Besuch mir mit dem Verlangen, einen guten und relevirenden Baß dazu zu komponiren eingehändiget, habe ich bey genauer Durchsicht von der Beschaffenheit gefunden, daß sie schlechterdings nicht so bleiben könne, wie sie ist, sofern der Baß dazu nicht ein Noth oder sogenannter Flickbaß werden sollte. Es würde mir also außerordentlich lieb und erleichternd gewesen seyn, wenn Sie mir

[1]) Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst aus den Jahren 1864 bis 1871, Neuer Abdruck, Mitau 1884, S. 441 ff. (vgl. auch Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten 10, 46, der aber Dörings Aufsatz nicht benutzt hat. Für Eitner ist der Titel von Veichtners Sinfonie russienne, Riga, Hartknoch, 1771, auf dem Veichtner sich Konzertmeister in Mitau nennt, die einzige Quelle für dessen Tätigkeit am herzoglich-kurländischen Hofe).

[1]) Vielleicht ist diese musikalische Dame identisch mit der Miniaturmalerin Anna Luise v. Berner (geb. in Mitau 1795, gest. in Neapel um 1868). W. Neumann, Lexikon Baltischer Künstler, Riga 1908, S. 11.

diese Polonoise einige Tage früher und nicht erst beym Abschiednehmen mitgetheilt hätten. Dann würde ich Ihnen meine Bemerkungen hierüber mündlich gemacht und der unumgänglich nöthigen Abänderungen wegen Abrede getroffen haben, welches in der Entfernung äußerst beschwerlich und weitläufig würde gewesen seyn. Es ist nicht möglich, zu einer gegebenen Melodie einen guten und relevirenden Baß zu machen, wenn der Gang dieser gegebenen Melodie nicht schon an sich harmonisch-richtig und einer guten Modulation fähig ist. Aus diesem Grunde habe ich von jeher dergleichen Arbeiten äußerst ungerne übernohmen, weil mich die Erfahrung gelehret, daß die Herren Liebhaber gemeiniglich so sehr für ihre Erfindungen eingenohmen sind, daß sie nichts daran verändern lassen wollen, wenn es auch noch so nöthig ist.

Dem sey nun wie ihm wolle, um Ew: Excellenz: meine Dienstbereitwilligkeit zu beweisen, habe ich diese Polonoise nach meiner Art arrangiret und mir Mühe gegeben, die getroffenen Abänderungen so unbemerkbar als möglich zu machen.

Das erste Trio aus A moll habe ich übergangen, weil ich es gar zu monoton gefunden; und deswegen wünsche ich, daß Sie es ganz verwerfen mögen.

Das zweite Trio aus D moll interessirte mich wegen des ganz besondern Einfalls mit den Halb- und Viertelstönen.

Ich hielt es anfänglich für einen Musikalischen Scherz; ich besitze aber eine Histoire générale critique et philologique de la Musique par Ms. Blainville à Paris 1767, wo in dem Capitel von der Türkischen Musik eine Arie vorkömmt, die eben solche narcotische successionen von Tönen enthält. Der Autor versichert auf das Zeugniß vieler musikverständiger Reisenden, daß die Türken auf diese enharmonischen Gänge sich sehr viel zu gute thun, und dagegen unsere Musik gänzlich verachten, obgleich ein Christlich-Europäisches Ohr dergleichen Türkische Delicatessen gar nicht vertragen kann. In unserm einmal festgesetzten Intervallensystem finden dergleichen Successionen nicht statt, und jeder cromatische oder enharmonische Ton muß seine angewiesene Stelle in einer bestimmten Tonart haben.

Die Schluß-Cadenzen sowohl in der Polonoise als im Trio konnten auch nicht so bleiben, wie sie sind. Die Schlußnote muß nicht auf das sogenannte gute Takttheil, sondern auf das Schlechte fallen; und dies ist dasjenige, wodurch sich eine Polonoise, sie mag eine Tanz- oder Galanterie-Polonoise seyn, von allen anderen Musikgattungen charakteristisch unterscheidet.

Da nun die Polonoise arrangirt war, so mußte eine Abschrift der von mir Sr. Kayserl. Majestät dedicirten Sonaten, welche, wie Ew: Excellz: schreiben, das Fräulein von Berner zu haben wünschet, besorgt werden. Es sind aber nicht 12 Sonaten, sondern nur 6; andere 6 sind schon vor mehreren Jahren hier bey Dithmar gestochen und in den hiesigen Musikhandlungen zu haben.

Sowohl die Polonoise als die Sonaten hätten Ew: Excellz: längstens 4 Wochen nach Ihrer Abreise aus St. Petersburg erhalten können, wenn nicht ein besonderer Umstand es verhindert hätte. Ich hatte diese Sonaten einem Musico, der sehr schöne Noten schreibt, zum copiren gegeben; dieser Patron aber, nachdem er mehr als einen ganzen Monat damit zugebracht, hat mir eine Abschrift geliefert, die so fehlerhaft ist, daß sie unmöglich gebraucht werden kann. Eine dergleichen Abschrift für das Fräulein von Berner, über deren außerordentlichem Talent ich von allen wahren Kennern nur Eine Stimme gehört habe, zu überschicken, wäre wohl unverzeihlich gewesen. Mein Sohn, der auch nicht Einen Tag vom Theaterdienst frey ist, konnte ebenfalls die Zeit nicht erübrigen, diese Copie zu machen, ich mußte mich dann schon entschließen, sie selbst anzufertigen, welches aber nicht anders als mit Aufwand vieler Zeit geschehen konnte, weil in den kurzen Wintertagen meine alten Augen mir nicht mehr gestatten bey Licht Noten zu schreiben.

Was meine Singmusik betrifft, so läßt sich darüber eher nichts sagen, als bis Se: K. M. von ihrer Reise zurückgekommen seyn werden. Bey dem großen Friedensfest kann meine Musik nicht stattfinden, weil dann ein besonderes Te Deum in Rußischer Sprache von, ich weiß nicht wie viel Sängern und in Begleitung einer außerordentlichen Menge von Instrumenten (besonders militärischen) aufgeführt werden soll. Mein Te Deum, das ich aus bloßer Kunstliebhaberey und ohne dazu berufen zu seyn componirt habe, ist nur geeignet, in einer Kirche oder in einem Conzertsaal producirt zu werden.

Für den gütigen Glückwunsch zum neuen Jahr danke ich unterthänigst; Gott gebe dieses Jahr mehr Glück, als im Verfloßenen; denn die heftigen Anfälle von Pleuresie, die mein Sohn gehabt, haben mich sehr mißmüthig und besorgt gemacht.

ich verbleibe mit tiefsten Respect

Ewr: Excellenz
unterthänigster Diener
A. Veichtner

St. Petersburg
den 2ten Febr. 1815.

Der Brief von Spontini:

Monsieur le Comte

Je crois de mon stricte devoir de prevenir votre excellence, que hier Mr. Krause étant venu me dire qu'on executait pour la seconde fois ma musique pendant le diné de Sa Majesté je m'y suis rendu pour l'entendre.

On m'a annoncé au Roi et on lui a remis le programme de la musique que j'ai dédiée à Sa Majesté.

Quoique on eut déja, un instant auparavant, executé deux morceaux de ma musique, on a donné l'ordre de les executer de nouveau en ma presence, et j'ai été extremement satisfait de l'execution.

Aussitot on m'a prié de m'assoir a diner avec Mr. de Hombolt et trois aides de camps, je crois, de Sa Majesté ou officiers superieurs.

Après le diné le Roi a deigné s'adresser à moi et il m'a comblé de toutes les expressions les plus honorables et flatteuses.

Il m'a beaucoup parlé de mes ouvrages de la Vestale et de la Musique, que je viens de composer pour Sa Majesté, d'une manière trop au dessus de mon faible mérite. Enfin il m'a assuré, qu'il saisira l'occasion de me temoigner sa reconnaissance et l'estime, qu'il fait de mon talent. Voici, Monsieur le Comte, ses precises paroles. En même tems Sa Majesté a bien voulu agréer et recevoir de mes mains les partitions de musique et la dedicace, que j'avais préparée, d'aprés votre aimable permission.

J'attendrai, Monsieur le Comte, avec la plus vive reconnaissance vos avis ulterieurs et les temoignages non equivoques de votre extreme bienveillance, dont vous avés daigné me donnez tant de preuves.

J'ai l'honneur d' être avec un profond respect
Monsieur le Comte
De Votre Excellence
Le tres humble et tres obeissant serviteur
Spontini

P. S. Au moment de cacheter cette lettre, je recois, Monsieur le Comte, la reponse, dont Votre Excellence vient de m'honorer; ette ne fait qu'augmenter ma plus vive gratitude pour tant de bontés, dont je me vois comblé. Je ne scais comment y repondre, mais je ferai toujours tous mes efforts pour tacher de les justifier.

Pardon, Monsieur le Comte, si je prends la liberté de vous faire connoitre la lettre ci-jointe de frere de S. M. la Reine de Prusse que je conserve precieusement. Il étoit à Paris dans le tems ou je venois de donner la Vestale et tous les jours it vouloit l'entendre executer par moi chez Mad. de le Rochefocould. Il m'honora d'une bienveillance toute particuliere et à cette epoque, où j'étais malheureusement attaché ici à une place, il voulut me conduire à Berlin pour me placer auprès de son auguste Soeur.

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Ende Juni

Dem hellern Aufleuchten der Flamme vor dem Verlöschen glichen einige Abende des Hoftheaters am Schluß der Spielzeit Der Tag von Quatrebras, an dem Herzog Frdr. Wilhelm ebenso wie sein Vater Karl Wilh. Ferdinand im Kampfe gegen den korsischen Tyrannen fiel, wurde künstlerisch in einer die lokale Bedeutung weit überragenden Weise durch ein Fest zum Besten der Viktoria Luise-Hilfe gefeiert. Hervorragende Kräfte der Oper und des Schauspiels, das Ballett und die Hofkapelle waren beteiligt, galt es doch, unserm kunstsinnigen Herzogspaar für die dauernd bewiesene Gunst durch Taten zu danken; deshalb sollte die Musik der letzten Jahrhunderte am Hofe der Hohenzollern und Welfen in charakteristischen Beispielen gezeigt werden. Beide Fürstenhäuser, die der braunschweigische Thron in idealer Weise vereinigt, pflegten nicht nur die Kunst, sondern übten sie vielfach auch selbst aus, einzelne Mitglieder versuchten sich sogar schöpferisch mit Glück auf dem schwierigen Gebiete. Die Spielfolge versetzte den Hörer in das Gartentheater von Herrenhausen mit seinen Buch- und Taxushecken, den Konzertsaal Friedrichs des Großen in Sanssouci und in die Villa der Königin Maria in Gmunden. J. Gebhardt hatte dazu glänzende Bühnenbilder geschaffen und alle Einzelheiten, die Architekur, Malerei, Bildhauerkunst usw., photographisch getreu nachgebildet. Die Kostüme, die von der Firma Grotrian (Steinweg Nachfolger) gelieferten Instrumente: Spinett, Klavicembalo, Flügel, die gesamte bis auf die Notenpulte und -bücher stilechte Ausstattung der Rokoko-, Barock-, Empire- und Biedermeierzeit bildete einen harmonisch einheitlichen Hintergrund, der das Verständnis der Worte erleichterte, diese gleichsam erläuterte. Unter den Teilnehmern der Tafelrunde in Sanssouci erkannte man z. B. einzelne Generäle, Staatsmänner, Voltaire, den Marquis d'Argens u. a.

Von der jüngeren braunschweigischen welfischen Linie waren als Komponisten vertreten die Herzogin Sophie Elisabeth mit Liedern auf Texte aus dem „Christ-Fürstlichen Davids-Harfenspiel" ihres Stiefsohnes Anton Ulrichs, ferner August Wilhelm und Christine Luise (Menuett und Bourrée); von der älteren hannoverschen Linie der Großvater unsers Herzogs: Georg V., von den Hohenzollern Friedrich der Große und Prinz Louis Ferdinand. Eingeleitet wurde der Abend durch schmetternde Fanfaren, die der Organist von St. Martini, Delphin Strunck, zur Erbhuldigung des Herzogs Rudolf August 1671 komponierte. Die Fülle höfischen Prunkes gipfelte in „Venus und Mars", einem Schauspiel, das gelegentlich der Hochzeit des späteren Korporal-Königs Friedrich Wihelm I. mit Sophie Dorothea von Hannover 1706 aufgeführt wurde. In den altdeutschen Tänzen entfaltete das Ballett blendende Pracht und entzückende Anmut, die Musik bestätigte Grillparzers Wort: „Der Zweck der Schönheit ist Vergnügen". Gewaltig überragte der Alte Fritz die Zeitgenossen und Nachkommen als Dichter wie als Musiker; seinen Ulanenmarsch hatte Rudolf Hartung für großes Orchester wirksam bearbeitet, das Flötenkonzert übertraf bei weitem dasjenige seines Lehrers Quantz, die Ode, eine Schilderung der damaligen, der Gegenwart ähnelnden Verhältnisse mit der Aufforderung zu Mut und Hoffnung, mit dem prophetischen Blick in die Zukunft und der festen Überzeugung von Preußens Größe, wirkte erhebend, erschütternd. Das Klavierquintett Op. 1 läßt den Heldentod des Prinzen Louis Ferdinand — er fiel am 10. Oktober 1806 bei Saalfeld — auch vom künstlerischen Standpunkte aus bedauern. Natürlicher Fluß der Melodie, leichter Bau, durchsichtige Gliederung, Klangsinn und frische Lebenslust sprachen aus den Tönen. Aus Bernh. Scholz' „Verklungenen Weisen" wissen wir, wie hoch Georg V. die Kunst schätzte, wie er für das Theater sorgte, an dem Niemann, Stockhausen, Stägemann, das Künstlerehepaar J. Joachim u. a. wirkten. Der Parademarsch, der in die Liste der preußischen Armeemärsche aufgenommen wurde, erinnerte an den Krönungsmarsch im „Propheten", die Lieder, darunter eins mit obligatem Cello, fanden aufrichtigen Beifall. Einzelne Deklamationen verbanden die Musikstücke, z. B. Goethes „Herzog Leopold von Braunschweig", der bei der Rettung Überschwemmter 1785 seinen Tod fand, oder Stimmungsbilder unsers Frz. v. Holstein, der durch seine Wohltätigkeit auch in Leipzig die Kunst förderte.

Den Schluß bildete „Der Schauspieldirektor", also auch ein Stück Musik am österreichischen Kaiserhofe, da Mozart das Werk bekanntlich für ein großes Gartenfest in der Orangerie zu Schönbrunn am 7. Februar 1786 schrieb. Trotz des aufgehobenen Abonnements war das Hoftheater ausverkauft, das Herzogspaar beteiligte sich lebhaft an dem lauten Beifall des Publikums, das in farbenprächtigen Lichtbildern ein Stück Musik- und Kulturgeschichte sowie edler Lebenskunst, nicht phäakischen Genußlebens kennen lernte. Die aristokratische Kunst, heiter, leicht, gefällig, eine Quelle flüchtigen Genusses, entsprach dem verfeinerten Empfindungsleben der Höchstgebildeten: hier wurde sie lebendig-gegenwärtig.

Drei Tage später wurden zwei Neuheiten „Das höllisch Gold" von J. Bittner und „Tanzsinfonie" von Rud. Hartung geboten. Der bekannte Einakter errang trotz mancher Schwächen des Stoffes großen Erfolg. Meiner Ansicht nach könnte die Handlung ohne den bekannten deus, hier vielmehr diabolus ex machina viel folgerichtiger und natürlicher entwickelt werden, denn ein schuldlos verarmter, verzweifelnder Bauer wird von gewissenlosen Wucherern heute sehr oft vertrieben, durch eine Erbschaft, einen Lotteriegewinn, das Eingreifen eines reichen Verwandten ließe sich die Rettung leicht vollziehen; die Überschrift, der ungefüge ungeglättete Stil, die von Knittelversen unterbrochenen spröden Reimpaare, der Sprachschatz erinnern aber an H. Sachsens Fastnachspiele; auch die ort- und zeitlose Handlung „irgendwo" und „irgendwann einmal" an dessen „Nirgendheim, drei Meilen hinter Weihnachten". Zu jener Zeit entsprachen die bäuerlichen Verhältnisse aber nicht den hier geschilderten: damals herrschte noch die Leibeigenschaft

Der Gegensatz zwischen märchenhafter Ferne und modernem Realismus, zauberhafter Wunderromantik und greifbarer Wirklichkeit erscheint mir nicht als Vorzug, sondern als Schwäche des Werkes. Oder soll dies eine Verhöhnung der Schicksalstragödien darstellen? Die Ähnlichkeit mit Ferd. Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" mit demselben Grundgedanken von dem „tief verhaßten Geld, der Maitresse dieser Welt" liegt sehr nahe. Das Wunder der blühenden Rosen wurde dann der „Heiligen Elisabeth" nachgebildet, dieses geht auf den blühenden Stab („Tannhäuser") Aarons, der Knospen und Mandeln trägt, zurück; die Rettung verbindet also katholische und evangelische Anschauung. Der alttestamentliche Stab ist doch nur ein Hinweis, ein Symbol auf Christus, die Rose, die „aus Jesses Stamm wohl in der kalten Nacht" entsprang. Er, Gottes Sohn, vollbringt also das Wunder, veranlaßt durch die mater dolorosa, die von der Bäuerin angefleht wurde: so siegt der Erlöser mit seinen Gläubigen über Beelzebub mit der Helferin. Dieser Lügengeist ist sehr dumm, sein Befehl „marchez vous!" würde die Versetzung in die Quinta einer Oberrealschule verhindern; dabei beweist er aber wieder Scharfsinn und Gerechtigkeit, er bestraft wie Gott das Böse; der Charakter ist ebenso wandelbar wie seine Anrede schwankend. Ähnliche Widersprüche zeigt auch die neuzeitliche Musik mit altmodischem, kontrapunktischem Einschlag. Der Klavierauszug (Universal-Edition, Wien—Leipzig) vermittelt nur ein schwaches Bild des reichen instrumentalen Klangwesens, das früher schon gewürdigt wurde. Die Wiedergabe unter Leitung des Herrn Generalmusikdirektors Carl Pohlig und Bruno Noeldechen durch Charl. Schwennen-Linde, Gertr. Strelten, die Herren Jallouschegg, Grahl und Tänzler war vorbildlich, sie trug nicht wenig zu dem unbestrittenen Erfolge bei.

Rud. Hartung, wie J. Bittner von Hause aus Jurist, vollendete seine musikalische Ausbildung in München und Berlin, er ist geborner Braunschweiger und wirkt gegenwärtig als Korrepetitor am hiesigen Hoftheater. Mit der Tanzsinfonie schuf er ein eigenartiges Werk, das jedenfalls Glück machen wird, denn es bezweckt die Hebung und Veredlung der Tanzkunst. Die Suite wirkt auch als absolute Musik, in bezug auf die choreographischen Ziele betonte er den Rhythmus und altdeutschen Charakter, erreichte also, was J. Duncan, L. Saharet, R. Sachetti u. a. vergeblich erstreben; weil er dem Ausdruck die richtige Grundlage verlieh, Gebärdensprache und Musik wie Wagner einheitlich gestaltete, die bisherige Plattheit, Unnatur und ermüdende Gleichförmigkeit durch frisches Leben, Geist, Leidenschaft und bedeutsame Symbolik ersetzte. Auch der Sinnlichkeit räumte er ihr stilles Recht ein, steigerte sie aber nie zu ungestümen Wallungen, weil sich alles verinnerlicht. Sein Mitarbeiter, der Opernspielleiter Bruno Noeldechen, entfaltete bei der Übertragung außergewöhnlichen Reichtum an Gestaltung und Poesie, Farben, Linien, Formen, Beweglichkeit und Ursprünglichkeit, ein Bild verdrängte gierig das andere, übertraf das vorhergehende. Dem köstlichen „Walzerreigen" folgte „Pans Flöte", eine anmutige, schelmische Liebeständelei, Tiecks „wundervolle Märchenwelt stieg auf in alter Pracht"; die Opferung hatte Böcklins Toteninsel als stimmungsvollen Hintergrund, „Lebende Silhouetten", hinter einem durchsichtigen Vorhang getanzt, weckten helles Entzücken, dem „Schäferstündchen" lag eine Sarabande zugrunde, beide Nummern waren mit dem Pastellstift leicht entworfen, „Wilder Wein" ließ in Callotschers Manier Dionysos mit seinen Scharen gleichsam aufleben. Jedenfalls wird sich jeder Theaterdirektor, dem die Kunst Terpsichorens am Herzen liegt und der über die nötigen Mittel verfügt, das Werk ansehen und — erwerben.

Aus Bremen

Von Dr. Johannes Weißenborn

Ende Juni

Das siebente Philharmonische Konzert, eingeleitet mit Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut", bot d'Alberts Cellokonzert in künstlerisch ausgezeichneter Wiedergabe durch Alex. Kropholler und Tschaikowskys Pathetische Sinfonie, die in Wendels geistreicher Interpretation eine glanzvolle Gestaltung erfuhr. Den Schluß bildete die Tannhäuserouvertüre.

Im achten Konzert gab es wieder eine Erstaufführung: Hugo Kauns dritte Sinfonie in E moll, die ihn als Meister einer vornehmen, Form und Farbe in gleich reizvoller Weise behandelnden Schreibart offenbart. Die Aufführung war in allen Einzelheiten mit großem Verständnis vorbereitet und trug den Ausführenden wie dem anwesenden Tondichter reichen Beifall ein. Mit blendendem Können spielte danach Franz von Vecsey das Violinkonzert von Brahms und vollbrachte damit eine Leistung allerersten Ranges. Die Freischützouvertüre schloß den Abend glänzend ab.

Nachdem eine durch Kohlenmangel bedingte Pause das gesamte Konzertleben 6 Wochen lang unterbrochen hatte, konnten die Philharmonischen Konzerte erst im April wieder ihren Fortgang nehmen, wurden nunmehr aber in beschleunigter Folge zu Ende geführt. — Das neunte Konzert, eröffnet mit Beethovens Ouvertüre zur „Weihe des Hauses", brachte eine nach allen Seiten hin trefflich abgewogene und tief empfundene Aufführung der Neunten mit den Damen Eva Bruhn und Paula Werner-Jensen und den Herren Ludw. Heß und A. van Eweyk in den Solostimmen. Überdies sang Eva Bruhn die Arie aus Samson „Kommt und stillet eure Klagen nun" stilecht und mit viel Wärme.

Für das zehnte Konzert war wieder eine Erstaufführung vorbereitet: die Temperamente von Bernh. Sekles, vier sinfonische Sätze für großes Orchester. Die in durchaus eigenartiger Weise charakterisierenden Tonstücke fanden aufmerksamste Teilnahme; der zweite Satz, die Schilderung des Sanguinikers, erzielte den stärksten Erfolg. Zum ersten Male wurde auch die „Heldenklage" von Liszt dargeboten. Den zweiten Teil bestritten Wagners Siegfriedidyll in etwas matter Darstellung und Strauß' Don Juan.

Zu den bedeutsamsten Ereignissen des Winters gehörte das elfte Konzert. S. v. Hauseggers sinfonische Dichtung „Wieland der Schmid", abermals eine Erstaufführung, erwies sich als vornehm geartete, wirkungsvoll aufgebaute Musik, die in sorgfältigst vorbereiteter Wiedergabe eines tiefen Eindruckes nicht verfehlte. Eine technisch erstaunliche und inhaltlich reife Leistung bot danach Edw. Fischer mit dem geradezu hinreißenden Vortrage des B dur-Konzertes von Brahms. Mit herzerfrischender Anmut gespielt beschloß die Schottische Sinfonie von Mendelssohn den bemerkenswerten Abend.

Das zwölfte und letzte Konzert wurde eröffnet mit Glucks Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis. Es folgte Brahms „Nänie" in gut gelungener Darbietung und darauf Regers Requiem. Das Altsolo sang Charlotte Rohde-Stahlbaum. Beethovens Eroica bildete den wertvollen Ausklang der ganzen Konzertreihe, die neben altbewährter Musik eine erfreuliche Anzahl neuer Werke zu Gehör brachte und insgesamt ihre künstlerische Mission unter Prof. Wendels trefflicher Leitung mit unbestrittenem Gewinn erfüllt hat.

Das alljährliche Konzert zum Besten der Pensions-Anstalt des Orchesters brachte außer Liedern von Schubert, die Jos. Degler unter gewohntem Beifall sang, Beethovens fünfte Sinfonie und Max Bruchs Fantasie für Violine mit Orchester Op. 46, von Konzertmeister Kulenkampff-Post prächtig vorgetragen. Alle Vorzüge seines hochentwickelten, klanggesättigten Spieles offenbarte derselbe Künstler im dritten Sinfonie-Konzert des Goethebundes mit einer sehr reifen Wiedergabe des Brahmsschen Konzertes.

In einem Philharmonischen Konzert der Union trat Frau Marg. Lorent mit Tschaikowskys erstem Klavierkonzert (in B moll) auf und bewies eine Beherrschung ihres Instrumentes, die hohe Achtung abnötigte.

Einen interessanten Verlauf nahm ein Philharmonisches Konzert im Künstlerverein, in dem Walter Petzet Brahms Klavierkonzert in D moll vortrug — technisch brillant, musikalisch etwas trocken. Weiter hörte man „Eine Nachtmusik" für großes

Orchester von Max Marschalk, die trotz einzelner Schönheiten im ganzen nicht zu erwärmen vermochte. Dazu kam die Uraufführung einer Szene aus der einaktigen Oper „Lojko Sobar" von Klaus Pringsheim (Oberregisseur der Bremer Oper), die die gegenseitigen Beziehungen eines polnischen Liebespaares schildert — über moderne, zum Teil stark gekünstelte Musik, der man auf die Dauer nur mit Mißbehagen zu folgen vermochte und die keine Sehnsucht nach der ganzen Oper aufkommen ließ. Dabei hat Pringsheim als Liederkomponist schon zweifellos Gutes geleistet.

In zwei erfolgreichen Konzerten brachte der Lehrergesangverein unter seinem strebsamen Chormeister Wohllebe vorwiegend Volkslieder, aber auch einige größere Sachen, darunter Griegs „Landerkennung", zu Gehör. Von den zur Mitwirkung herangezogenen Solisten zeichnete sich der Cellist Alex. Kropholler besonders aus.

Aus der großen Zahl der Solistenkonzerte des verflossenen Winters müssen zunächst einige Gesangsabende hervorgehoben werden. Unter ihnen gehörte zu den erfolgreichsten der Liederabend von John Forsell, dessen strahlender Ton und vollendeter Vortrag in deutschen wie namentlich in nordischen Gesängen Triumphe feierten. Begeisterte Aufnahme fand auch Cläre Dux mit Liedern von Schubert, Schumann und Strauß, die von zwei Arien umrahmt waren; ihre meisterhafte Darbietung war von hohem künstlerischen Reiz. Einen namentlich nach der Seite der Stimmungsmalerei vertieften Eindruck hinterließ Valborg Svärdström, die, von E. Wendel verständnisvoll begleitet, u. a. neben Brahms auch Grieg und Löwe in trefflicher Darstellung vorführte. Mit Kinderliedern und ähnlichen Sachen ersang sich Else Hildebrand, deren feine Kunst wie eine Erinnerung an Rokokozeiten anmutet, einen wohlberechtigten Erfolg. Viel Anklang fand auch Cläre Kahn-Chodowiecki, die eine beachtenswerte Neuheit mitbrachte: Ferd. Pfohls „Turmballaden". Kammersänger Herm. Gura bewährte seinen alten Ruf mit Balladen von Löwe und Liedern von Brahms und Strauß. Den gewohnten durchschlagenden Erfolg hatte Jos. Degler von unserer Oper, der einen eigenen Abend gab, an dem er Schubert und Brahms bevorzugte, und außerdem mit Maria Gurlitt-Kiby einen stürmisch begrüßten Duettabend veranstaltete. — Zu den künstlerisch bedenklichen Erscheinungen gehören die Wagner-Abende, deren wir mehrere im Konzertsaale ererlebten und die man in Bremen neuerdings auch in die Kirche zu verlegen sich berufen fühlt. Wir heben die Veranstaltung von Heinr. Hensel im Verein mit Alex. Dillmann hervor, die ihre Darbietungen als „Klingende Bilder aus R. Wagners Werken" bezeichnen, ferner den Wagner-Liszt-Abend von Oskar Bolz und Angelo Kississoglu, enthalten uns jedoch hier einer eingehenderen Kritik und bemerken nur, daß diese innerlich in mehr als einer Hinsicht anfechtbaren Abende äußerlich glänzend verliefen, also in ihrer Spekulation auf eine gewisse Spezies des Konzertpublikums nicht fehlgehen. — Weiter sind verschiedene Klavierkonzerte zu erwähnen. Unter begeistertem Beifall erledigte d'Albert ein umfangreiches Programm (besonders zu nennen sind Brahms' Fmoll-Sonate und Schumanns Sinfonische Etuden) mit beispielloser Bravour und technischer Gestaltungskunst, freilich auch mit teilweise gewaltiger Kraftentfaltung. Zwei Beethoven-Abende gab Lambrino, die sehr anregend und genußreich verliefen. Mit wehmütigem Bedauern gedenken wir des letzten Konzertes von Paul Goldschmidt, der in kurzer Zeit eine stattliche Zahl von Kunstfreunden in seinen Bann gezogen hatte; gerade von ihm durfte man noch viel erhoffen. Seine Darstellung der Brahmsschen Fmoll-Sonate und des Carnavals von Schumann waren eindrucksvolle Gaben reifer Künstlerschaft. Allen Erwartungen entsprachen auch die Klavierabende, die unsere beiden einheimischen Meister Prof. Dav. Bromberger und Jul. Schlotke veranstalteten, jener ausschließlich Beethoven, dieser vor allem Schumann und Chopin spielend. — Den ganzen Zauber seiner Wundergeige entfaltete Willy Burmester in Beethovens Fdur-Sonate Op. 24, Wieniawskis Dmoll-Konzert und einer Reihe seiner eignen kleinen Sachen und Bearbeitungen. — Sehr genußreich und anregend verlief ein Konzert, das der Bremer Cellist W. Hoyermann unter Mitwirkung bewährter Solokräfte veranstaltete; sein künstlerisches Spiel fand lebbafte Anerkennung. — Sämtliche Werke Beethovens für Klavier und Cello brachten an zwei Abenden Dav. Bromberger und Alex. Kropholler in musikalisch hochwertiger Ausführung zu Gehör, und gleich großen Erfolg hatten Prof. E. Wendel (Klavier) und G. Kulenkampff-Post (Violine) mit einem Sonatenabend (Schumann, C. Franck und Grieg). In vier Konzerten führten Artur Schnabel, Carl Flesch, Hugo Becker und andere Künstler Brahmssche Kammermusikwerke vor und erwarben sich damit den aufrichtigen Dank ihrer ungewöhnlich zahlreichen Hörer. — Schließlich noch ein Wort über die geistlichen Konzerte, die der Organist W. Hoyermann gemeinsam mit dem Ansgarichor schon seit vielen Jahren veranstaltet und die sich mit bestem Erfolge eine eifrige Pflege der Kirchenmusik angelegen sein lassen. Vor allem die hier in vortrefflicher Ausführung dargebotenen Orgelvorträge, die im Laufe der Zeit in systematischer Folge die Bekanntschaft mit der gesamten Orgelliteratur vermitteln, werden von den Freunden des königlichen Instrumentes jedesmal mit um so größerer Freude begrüßt, als anderwärts in Bremen nur wenig Gelegenheit geboten ist, namentlich auch neuere Orgelwerke in so ausgezeichneter Interpretation zu hören.

Aus Darmstadt

Von Josef M. H. Lossen

Ende Mai

Der Monat März brachte uns das 25jährige Regierungsjubiläum des Landesherrn und damit eine erhöhte, der Feier des Tages entsprechende Wirksamkeit der Oper. Großherzog Ernst Ludwig ist ja über die hessischen Grenzen hinaus kein Unbekannter, sein Kunstsinn wird gerühmt, und an einer starken künstlerischen Begabung ist bei ihm nicht zu zweifeln; auch ist er als Komponist mehrfach an die Öffentlichkeit getreten. Besondere Aufmerksamkeit und Fürsorge schenkte er seinem Theater jederzeit, und es verdankt ihm vor allem in den letzten Jahren seit der Berufung Dr. Egers als Intendanten eine ganz respektable Kunsthöhe.

Als eigentliche Festvorstellung ward Aida ausersehen (wir hätten freilich für diesen Tag die Meistersinger für geeigneter gehalten); die prunkvolle, in voller Einheitlichkeit des Stiles durchgeführte künstlerische Inszenierung dieser Oper mag Anlaß zu der Wahl gegeben haben. Die Aufführung selber ließ nichts zu wünschen übrig; der Festcharakter wurde durch die Mitbeteiligung des größten Teiles des Schauspielerpersonals gesteigert und trug zur Entfaltung möglichsten Glanzes bei.

Worauf sich aber im ganz besonderen Maße das allgemeine, auch außerlokale (Frankfurt, Mainz usw.) Interesse und Hauptaugenmerk konzentrierte, waren die angekündigten Gastspiele von vier hervorragenden Hofbühnen: der Dresdner mit Tristan, der Wiener mit Martha, der Münchener mit der Entführung und der Berliner mit Traviata. Naturgemäß liegt es nahe zwischen den einzelnen Leistungen, Vergleiche zu ziehen und danach zu fragen, welcher von ihnen der Preis zuzuerkennen ist, aber es fällt schwer, eine präzise Antwort darauf zu geben. Immerhin darf unparteiisch festgestellt werden, daß die Tristanaufführung an Einheitlichkeit der Ausführung (vor allem in stimmlicher Hinsicht) zu wünschen übrigließ, ganz im Gegensatz zur Wiener Truppe mit ihrem glanzvollen Tenor Piccaver, die rein gesanglich unzweifelhaft den Vogel abschoß und vielleicht überhaupt den nachhaltigsten Eindruck hinterließ, wozu freilich Flotows Werk als solches schon günstige Auspizien verhieß. Aber nichtsdestoweniger bei aller Anerkennung und gerechten Würdigung, Martha ist kein Kunstwerk, keine Schöpfung eines Genies, und deswegen war für jeden ernsteren

Musikfreund Mozarts Entführung eine weit größere Genugtuung. Willenlos überließ man sich der feinsinnigen, ganz Mozartschen Geist atmenden Führung Bruno Walters: mag man noch so viel gegen ihn vorbringen, und mag man noch so sehr seine Dirigentenqualitäten angreifen — teilweise ja mit berechtigter Begründung —, als Mozart-Interpret wird man ihn keines Verstoßes zeihen dürfen und seine angeborene Begabung in Abrede stellen. So lebte man denn an jenem Abend ungetrübtem Genusse und bedauerte höchstens, nicht öfters Mozarts Muse an hiesiger Stelle zu begegnen.[1]) Bleibt noch ein Wort über Verdis Maskenball in der Berliner Besetzung (Dirigent: Leo Blech) zu sagen, der gleich seinen Vorgängern allerwegen größtes Interesse entfachte. Der Gefeiertste des Abends war Josef Schwarz, den man bald darauf zu einem eigenen Gastspiel (als Rigoletto) einlud. Seine Hauptstärke, in dem darstellerischen Moment liegend, ist seine sonst so vielgepriesene Gesangskunst doch nicht ganz einwandfrei; ein gewisser beigemischter Nasalton gibt seiner Stimme oft etwas Mattes und benimmt ihr den reinen, vollen Klang. — Zurückschauend auf diese vier Gastspiele, ergibt sich ein Bild, das eine ganze Fülle von eigenartigsten und höchsten künstlerischen Eindrücken als Festesgaben vermittelte, die jeden Kunstfreund gewiß auf seine Rechnung kommen ließen.

Im April sollten endlich auch d'Alberts „Tote Augen" in Darmstadt ihren Einzug halten. Unter dem Eindruck der Aufführung selbst, die künstlerisch auf einer eminenten Höhe stand und stellenweise sogar glaubhaft und überzeugend wirkte, wäre man leicht geneigt, an das Werk einen Maßstab anzulegen, der ihm innerlich ganz fremd. Denn in der Tat holten die einzelnen Künstler unter der umsichtigen Leitung E. Kleibers — zu ihrem, nicht zu d'Alberts Lob sei es gesagt — aus ihren Rollen mehr heraus (Frl. Geyersbach als Myrtocle in erster Linie), als der Komponist hineingelegt, so daß man sich zu dem paradox klingenden Satz versteigen kann, man habe an jenem Abend nicht eigentlich d'Albert gespielt. Der Text von der Hand Hans Heinz Evers in Kinofarbe getränkt und gesättigt, erfährt eine raffinierte, auf den Effekt eingestellte Orchestrierung; dazu in die Ohren springende Reminiszenzen, angefangen von Weber bis hinunter zu Puccini, ein Sichverbohren in die ans Geschmacklose grenzende Verwendung des verminderten Septimenakkordes und anödender Quintenfolgen. Den Klaviervirtuosen erkennt man in den rein klavieristischen Figuren, die obendrein in der Orchesterübertragung vielfach einer erheblich schwierigen Ausführbarkeit begegnen.

Da mit Ende der Spielzeit zwei hervorragende Mitglieder (Frl. Geyersbach und Leo Schützendorf) aus dem Verbande unserer Bühne ausscheiden, schoben sich zwischen obengenannte starken Bühnenleistungen einzelne Gastspiele ein, die zu Anstellungen führen sollten. Für das jugendlich dramatische Fach wurde Else Wühler von der Volksoper in Wien angestellt, ohne aber einen vollwertigen Ersatz für Frl. Geyersbach bieten zu können, wenn auch immerhin ihr stimmliches Material beachtenswürdig ist, aber noch der Vervollkommnung und weiteren Ausbildung bedarf.

Zum Schlusse sei noch der Erstaufführung der Csardasfürstin, von Kapellmeister Kleiber einstudiert und temperamentvoll geleitet, Erwähnung getan.

[1]) Die Mozart-Pflege am hiesigen Hoftheater (auch in Konzerten) führt ein recht ärmliches, um nicht zu sagen dürftiges Dasein, mag auch ein großer Schuldteil äußeren Schwierigkeiten zuzuschreiben sein. Die Gesamtzahl Mozartscher Aufführungen in den letzten fünf Jahren verteilt sich wie folgt:

1911/12	1912/13	1913/14	1914/15	1915/16
5	3	6	4	4

Rundschau

Kreuz und Quer

Würzburg. Der Violoncellist Ernst Cahnbley, Lehrer am Königl. Konservatorium Würzburg, wurde vom König von Bayern mit dem König Ludwig-Kreuz ausgezeichnet.

Berlin Der bisherige Organist der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Walter Fischer, ist als Nachfolger Bernhard Irrgangs an die königl. Hof- und Domkirche berufen worden. Gleichzeitig mit diesem Domorganistenamt hat Fischer auch die Berufung als Lehrer für Orgelspiel an die königl. akademische Hochschule für Musik erhalten.

— Leonid Kreutzer beendet zurzeit eine vieraktige Oper „Das Bildnis des Dorian Gray" (frei nach Oscar Wilde). Der Verfasser der Textdichtung ist der Berliner Schriftsteller Naldo Felke.

Dessau. Dem Generalmusikdirektor F. Mikorey wurde der Titel Professor verliehen.

Hamburg. Über das Vermögen der Hamburger Volksoper ist das Konkursverfahren eröffnet worden. Das Unternehmen, das schon manche Wandlungen durchgemacht hat, befand sich schon seit längerer Zeit wieder in Schwierigkeiten, über die es nur zeitweilig durch Unterstützung von Geldleuten hinwegkommen konnte.

Neue Bücher

August Halm: Die Sinfonie Anton Bruckners (Georg Müller, München).

Außer dem leider vergriffenen Buche des verstorbenen Rudolf Louis und den ergänzenden Beiträgen von Gräflinger besitzen wir bisher kein einigermaßen erschöpfendes Werk über diesen reinsten aller Sinfoniker, diesen frommen Mythendichter in Tönen. Um so dankbarer wird man diese neue, durchweg musikalische Studie August Halms willkommen heißen, die zum ersten Male den Versuch wagt, von allen billigen erklärenden und umschreibenden Redensarten abzusehen und alle feuilletonistischen flachen Tendenzen aufs schärfste zu verbannen. Wer Halms vorangehendes grundlegendes Buch „Von zwei Kulturen der Musik" bedachtsam studiert hat, der weiß, daß es dem Verfasser vor allem darum zu tun ist, über Wert und Eigenart der Thematik und ihre Verarbeitung zu reden, über die musikalischen Urtatsachen, die mit einigen allgemeinen, ausmalenden Phrasen in ihrem tiefsten Wesen niemals begriffen und erfaßt werden können. Nicht jede Ansicht des Autors verpflichtet uns zu Anerkennung; aber es darf niemals übersehen werden, daß gerade hier sehr ernste und tiefe Fragen berührt und einer Lösung entgegengeführt werden, die unbedenklich als gewinnbringend und bedeutsam gepriesen werden darf. Ehrfurcht vor Bruckners heiligem Werke — das möge ein jeder aus diesem fleißigen und guten Buche lernen! Und alle diejenigen, die mit einer dunstigen und selbstgefällig engen Hermeneutik, wie sie noch heute geübt wird, unzufrieden sind und festere Umrisse ersehnen, mögen erfahren, daß man dieser schwankenden Brücke sehr wohl entbehren kann, um ein lichtes, ewiges Jenseits zu erreichen. Denn die Hermeneutik fesselt die allgemeine, losgelöste Tonkunst an irdisch gebundene Deutungen, beschränkt das Unbeschränkte auf persönlich begrenzte Meinungen. Halm jedoch hat das Bestreben, nicht in die Werke hinein, sondern aus ihnen heraus zu interpretieren; „es begreifet ihn die Sache", wie der Mystiker Suso sagt. Was über Bruckners Harmonik, was über die Gesundheit, über das Ethos dieser Musik dargelegt wird, möge allen denen ein Anstoß zu erneutem Nachsinnen werden, die mit einigen abfälligen, mitleidigen Redensarten die „Naivität" dieses starken, unverbildeten Meisters freventlich zu entwerten versuchen. Halm befleißigt sich eines klaren, durchdachten Stiles und verleiht damit seinem nützlichen Buche auch eine dankenswerte literarische Bedeutsamkeit. E. L. Schellenberg

Neue Ausgaben

Franz Liszt: Klavierwerke, herausgegeben von Emil Sauer (Verlag Peters, Leipzig).

Nachdem die übliche Schutzfrist vergangen ist, darf man sich der tröstlichen Hoffnung überlassen, demnächst eine billige, vollständige, gründliche Ausgabe der bekanntesten und wertvollsten Werke Franz Liszts zu erhalten, und muß in diesem Sinne die vorliegenden zwölf Bände des Verlages Peters als günstigen Versuch willkommen heißen. Daß Emil Sauer mit Vorsicht und Ehrfurcht seines Amtes gewaltet hat, mag besonders lobend hervorgehoben sein: er hat seine eigenen Vorschläge und Anmerkungen auf ein geringes, bescheidenes Maß beschränkt. Weniger kann man die getroffene Auswahl billigen und begrüßen. Wenn man nicht weniger als drei Bände (das Supplement eingerechnet) mit den Opernfantasien gefüllt sehen muß, so hat man wohl ein Recht zu der zweifelnden Frage: wozu? Wem können heute noch diese brillanten, aber im Grunde doch leeren Paraphrasen zum Heile dienen? Es mag ja leider noch Pianisten geben, die am lauten Massenerfolge ihre Eitelkeit wachsen lassen, — Liszt aber gewinnt keineswegs an Bedeutung durch diese nicht unbillig vergessenen Klavierkunststücke. Befremdend mutet es an, daß aus den Wanderjahren nur so wenig Stücke der Veröffentlichung für würdig befunden wurden. Wo, so forscht man vergeblich, hat man das Obermanntal, das Heimweh, das Sposalizio, das Angelus, den Penseroso zu suchen? Warum muß man die Zypressen der Villa d'Este vermissen? Diese reinen, frommen, stillen Stücke sind es gerade, die jedem wahren Liszt-Kenner und -Verehrer heute als wertvoll und teuer gelten. Hätte man aus den Harmonies poétiques nicht auch die Pensées des Morts berücksichtigen sollen? Und wenn man der verhältnismäßig schwachen Berceuse Aufnahme gewährt hat, warum vernachlässigt man die Apparitions? Auch erscheint es dringend nötig, die von Liszt gewählten und gewünschten Zitate über den einzelnen Nummern der Wanderjahre anzufügen. Sonst findet man alles Bekannte und Nötige. Die Rhapsodien und Etuden die Konzerte fanden selbstverständliche Berücksichtigung, die entzückenden Soirées de Vienne, die Bach-Übertragungen und einige Bearbeitungen von Liedern (Schubert, Schumann, Beethoven, Lassen, Chopin, Liszt und Mendelssohn). Von den Originalkompositionen findet man die Polonaisen und Balladen, den ersten Mephistowalzer, das Valse-Impromtu, den ersten der Valses oubliées, den großen chromatischen Galopp, die Consolations, die Liebesträume (hier ereignet sich der seltene Fall, daß die Übertragungen die Originale weit überragen; bei den zugrunde liegenden Liedern möchte man beinahe glauben, die Gedichte seien erst nachträglich den überschwänglichen Melodien angepaßt worden, welche so wunderlich neben den Worten herlaufen), die zwei Legenden, die Bénédiction de Dieu, die Funérailles, den Cantique d'amour. Ferner die Berceuse, den Wallenstädter See, an einer Quelle, die drei Petrarca-Sonette (hierbei sei ausdrücklich auf die wundervollen, beinahe unbekannten Originale hingewiesen, welche leider bei der Übertragung stark gelitten haben; diese Lieder bleiben zu intim und zart, um das Prachtgewand der Bearbeitung zu ertragen), die Gondoliera, die Canzone, die Tarantelle und die Hmoll-Sonate (wo ist die Dante-Sonate?). Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als sei diese zwölfbändige Ausgabe nur für pianistische Zwecke berechnet, für die kleine Gemeinde der „Fachleute". Aber man möge niemals vergessen, daß man gerade bei Liszt auch solche Werke findet, die geringe Anforderungen an die Fingerfertigkeit erheischen und die darum geeignet sind, auch im Hause zur Erbauung und Freude zu dienen. Es wäre wünschenswert, wenn der Verlag sich entschließen könnte, das Versäumte in einem besonderen Teile nachzuholen. Ich glaube, daß er mit dem siebenten und achten Bande wenig klingenden Erfolg ernten wird; wer Wagner kennen lernen will, dem stehen jetzt genügend Ausgaben zur Verfügung, die billiger und leichter zu bewältigen sind; und die Norma- oder Rigolettoparaphrase, die Don Juan-Phantasie wenden sich nur an den Virtuosen und gelten mit Recht als überwunden. Das Lebendige muß bewahrt und genährt werden; das Tote gehöre den Toten! Und gerade Liszt verdient es, von dem ungerechtfertigten Rufe eines Blenders und platten Tastenschlägers endlich befreit zu werden. Das Echte, Hohe, Reife seiner frommen, hochgewillten Kunst gilt es, dankbar und pietätvoll zu erhalten und zu fördern.

E. L. Schellenberg

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 30

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 26. Juli 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Das Denkwidrige in der Bezeichnung der musikalischen Intervalle

Von **Carl Eitz**

Die Namen: Prime, Sekunde, Terz usw. werden in zweifachem Sinne gebraucht, einmal als Ordnungszahlen für die Stufen der Tonleitern, das andere Mal als Maße für die Intervalle. Das ist ein Übelstand und führt oft zu Mißverständnissen. Man ist, wenn die Stufen- und Intervallennamen in Wort und Schrift gebraucht werden, immer gezwungen, aus dem Zusammenhang zu ermitteln, ob Stufen oder Intervalle gemeint sind.

Der Gebrauch der lateinischen Ordnungszahlen zur Bezeichnung der Tonleiterstufen ist denkgemäß und einwandfrei. Für die Durtonleiter liegt die Sache einfach: Alle Stufen sind groß oder rein. In der Molltonleiter werden die Verhältnisse schon schwieriger, da wird die Terz klein, und neben der großen Sexte und Septe treten auch die kleine Sexte und Septe auf. Aber das ist durchaus in der Natur der Sache begründet und deshalb einwandfrei.

Das Denkwidrige beginnt erst mit der Bezeichnung der Intervalle. Wie schon erwähnt wurde, ist zu tadeln, daß man für sie die gleichen Fachausdrücke wählt wie für die Tonleiterstufen. Zunächst ist das mindestens unzweckmäßig, wir werden aber nachweisen, daß es außerdem auch noch widersinnig ist.

Die Entfernungen zwischen den Tonstufen der Tonleiter nennt man Intervalle. Sie könnten gemessen werden nach Halbton- oder Tonleiterstufen. Das erste wäre vielleicht einfacher, man hat aber das zweite gewählt. Wir wollen gern zugeben, daß diese Wahl vom musikalischen Standpunkte aus vielleicht die sinngemäßere ist. Somit wäre also das Messen der Intervalle nach Tonleiterstufen als logisch zulässig anzusprechen.

Auf allen Vorstellungsgebieten bezeichnet man die Maße mit Grundzahlen, man sagt: 4 Meter, 1000 Tonnen, 30 Grad, 5 Kilo usw. In der Musik leistet man sich den Widersinn, die Intervallenmaße mit lateinischen Ordnungszahlen zu benennen. Nachfolgende Übersicht erläutert uns die damit geschaffene Sachlage.

Von c nach	Maß	Das nennt man	Es sollte heißen
c	ist kein Stufenschritt	eine Prime	ein Keiner
d	„ ein „	„ Sekunde	„ Einer
e	sind zwei Stufenschritte	„ Terz	„ Zweier
f	„ drei „	„ Quarte	„ Dreier
g	„ vier „	„ Quinte	„ Vierer
a	„ fünf „	„ Sexte	„ Fünfer
h	„ sechs „	„ Septe	„ Sechser
c̄	„ sieben „	„ Oktave	„ Siebner

Diese Übersicht offenbart uns noch einen andern verhängnisvollen Widersinn: Die musikalischen Maßzahlen für die Intervalle: Prime, Sekunde usw., sind eine Einheit zu groß gewählt.

Einige Rechnungen mit den gebräuchlichen Intervallennamen werden erweisen, welche Ungereimtheiten dabei zutage kommen, während bei Anwendung der vorgeschlagenen neuen Benennungen nur sinngemäße Ergebnisse herausspringen.

Nr.	Widersinn	Sinn
1	Prime + Prime = Prime	Keiner + Keiner = Keiner
2	Sekunde + Sekunde = Terz	Einer + Einer = Zweier
3	Terz + Terz = Quinte	Zweier + Zweier = Vierer
4	Quinte + Terz = Septe	Vierer + Zweier = Sechser
5	Quinte + Quarte = Oktave	Vierer + Dreier = Siebner
6	7 Sekunden = Oktave	7 Einer = Siebner
7	3 Terzen = Septe	3 Zweier = Sechser
8	Oktave — Oktave = Prime	Siebner — Siebner = Keiner
9	Oktave — Septe = Sekunde	Siebner — Sechser = Einer
10	4 Terzen = None	4 Zweier = Achter
	usw.	usw.

Man übersetze sich die 10 Fälle des Widersinns ins Deutsche, fast jeder Fall bringt neue komische Überraschungen. Nr. 4. Eine Fünfte und eine Dritte ist eine Siebente. Nach Adam Riese ist aber 5 + 3 = 8. Nr. 1. Eine Erste und eine Erste ist eine Erste. Nr. 9. Eine Achte weniger eine Achte ist eine Erste. Nr. 6. Sieben Zweite sind eine Achte. Nr. 7. Drei Dritte sind eine Siebente usw.

Das Denkwidrige der Intervallenbezeichnung beruht also darauf:

1. daß man statt Grundzahlen Ordnungszahlen und
2. diese eine Einheit zu groß gewählt hat.

Der Schulunterricht sollte deshalb die übliche Intervallenbezeichnung ablehnen und die vorgeschlagene: Keiner, Einer usw., anwenden. Die übliche Unterscheidung von großen, kleinen, verminderten und übermäßigen Intervallen kann beibehalten werden. Dann wäre c—e ein großer Zweier, c—es ein kleiner Zweier, c—dis ein übermäßiger Einer, c—f ein (reiner) Dreier, c—ges ein verminderter Vierer. Die Wörtchen „rein" könnte man sich beim Keiner, Dreier, Vierer und Siebner überhaupt schenken. Die Intervalle werden in zweifachem Sinne gedacht, in den Tonfolgen als Schritte von einem Ton zum andern und in der Mehrstimmigkeit als Zusammenklänge zwischen zwei Tönen. Das sollte in Wort und Schrift sorgfältig auseinandergehalten werden. Dann wäre z. B. die sogenannte große Terz c—e als Melodieschritt ein großer Zweierschritt, dagegen als harmonischer Zusammenklang ein Zweierklang.

Die alte denkwidrige Intervallenbezeichnung ist den Fachleuten durch Harmonie- und Generalbaßlehre lieb und vertraut geworden, sie werden kaum geneigt sein, sie aufzugeben. An ihren Widerspruch darf sich die Schule nicht kehren. — Die Harmonielehre wird sich auf das Sinngemäßere einzurichten haben. Ohne Lärm wird das nicht abgehen.

Es gibt nichts Vernünftiges, das sich nicht gegen heftige Widerstände hätte durchsetzen müssen, aber trotzdem siegt es immer, wenn auch nicht auf den ersten Anhieb.



Das erste deutsch-flämische Gesangsfest

Von Georg Richard Kruse

„Es galt die Feier des Liedes im Vereine von Nationen, die Feier eines Vereines im Liede von Nationen! Freilich wohl eine herrliche Aufgabe. Ein Band um tausend und abertausend Seelen geschlungen, ein wahrhaft seelenvolles Band! Ein Band von Völkern, die lange einander entfremdet, jüngst erst wieder erkennen, daß sie Söhne einer Mutter seien!"

Man könnte meinen, diese Worte seien heut geschrieben, und das Fest habe erst kürzlich stattgefunden zur Feier der Wiedervereinigung Flanderns mit dem Deutschen Reiche. Aber noch schallt die Kriegsdrommete, und die seelenvollen, herzenverbindenden Friedensklänge sind fürs erste noch Zukunftsmusik. Zwei Menschenalter sind verflossen, seit jene Zeilen in der Leipziger Allgemeinen Musikzeitung standen, die uns an die gemeinsamen Kunstbestrebungen der beiden stammverwandten Völker erinnern, und ein ganzes Kapitel Zeit- und Musikgeschichte knüpft sich daran. Nach dem Vorbilde Zelters, der 1809 in Berlin die erste Liedertafel gegründet hatte, stiftete im Rheinland, in Belgien und später auch in England der aus Trier stammende Musikgelehrte und Komponist Abbé Josef Mainzer (1807—1851) Gesangvereine und Musikschulen, und schon beim Flämischen Liederturnier in Brüssel, 1844, wirkte der Kölner Männergesangverein unter der Leitung von Franz Weber mit und errang den Preis, den er sich im nächsten Jahre wiederum holte.

Die Folge dieses freundlichen Zusammenwirkens war, daß ein Deutsch-Flämischer Sängerbund gestiftet wurde, der sein erstes Gesangsfest am 14. Juni 1846 in Köln veranstaltete. Ein Massenchor von etwa 3000 Sängern hatte sich eingestellt, und eine entsprechend große Zuhörerschaft füllte die Halle, in der man bei der sommerlichen Gluthitze kaum atmen konnte. Und es war keine kleine Aufgabe, die den Sängern wie den Hörern gestellt war. Die Vortragsfolge brachte als erste Nummer des um 6 Uhr beginnenden Konzertes Franz Webers „Gebet für das Vaterland"; als zweite eine Motette mit Orgel „Gott sei mir gnädig" von Bernhard Klein, dem 1793 zu Köln geborenen und bis zu seinem Tode 1832 in Berlin am Königl. Institut für Kirchenmusik wirkenden Lehrer Otto Nicolais. Es folgte dann „Meeresstille und glückliche Fahrt" nach Goethes Dichtung von Karl Ludwig Fischer, ein Sängergruß „Hoch lebe deutscher Gesang" von Friedrich Rochlitz und die Hymne an Jehova für Doppelchor „Jehova, dir frohlockt der König" von dem Komponisten des damals berühmten Oratoriums „Das Weltgericht", dem Dessauer Hofkapellmeister Friedrich Schneider (1786—1853). War damit schon ein gewaltiger Höhepunkt erreicht, so steigerte sich der Beifall zur Siedehitze nach dem Werke, das den zweiten Teil eröffnete und die Hauptnummer des Konzertes bildete, dem „Festgesang an die Künstler", auf Schillers Gedicht, das Felix Mendelssohn ausdrücklich zu dieser Feier für Chor und Blechinstrumente in Musik gesetzt hatte. So stark war der Eindruck, daß man nicht ruhte, bis der ganze Festgesang wiederholt wurde. Einen schweren Stand hatte danach Bernhard Kleins „Te deum" mit Orgelbegleitung, während Mozarts „O Isis und Osiris" wieder Stürme des Beifalls entfesselte. Nach der Hymne von August Neithardt (dem Schöpfer des Berliner Domchors [1793—1861] und Komponisten unseres Preußenliedes) „Wo ist, soweit die Schöpfung reicht" bildete den glänzenden Abschluß des Abends Mendelssohns Bacchantenchor aus „Antigone". Als Dirigenten wirkten Ruprecht v. Maldegham, auf deutscher Seite Franz Weber, 1805 zu Köln geboren, Schüler Bernhard Kleins und seit 1842 Leiter des Kölner Männergesangvereins, gest. 1816; ferner Karl Ludwig Fischer (geb. 1876 in Kaiserslautern, gest. 1877 als Hofkapellmeister in Hannover), damals in Würzburg tätig. Mendelssohn dirigierte seine Werke selbst. Er hatte die Arbeit am „Elias" unterbrochen, um in den ersten Junitagen das 28. Niederrheinische Musikfest in Aachen zu leiten, wirkte dann in Düsseldorf in einer Soiree von Julius Rietz mit und wohnte am 11. Juni der Aufführung des „Lauda Sion salvatorem", das er zur 600-Jahrfeier der Einführung des Fronleichnamsfestes für die Kirche St. Martin in Lüttich geschrieben, an Ort und Stelle bei.

Von dort kam er nach Köln, wo er im nächsten Jahre nach den Aufführungen des „Elias" in England noch einmal einkehrte, ehe der Vielgewanderte die letzte Reise ins Jenseits antrat.

„Das Fest war gerade jetzt ein schönes Kind der Zeit als Zeichen des allgemeinen Strebens nach Vereinigung", schrieb man; trotzdem fehlte auch der übliche Mißklang nicht. Man warf den Kölnern vor, sich an die Spitze der Festleitung gedrängt zu haben, obwohl diese eigentlich den Aachenern, von denen der Gedanke ausgegangen sei, gebührt hätte. Man ließ sich aber erfreulicherweise nicht abhalten, eine Wiederholung des Festes vorzubereiten, und so fand am 27. und 28. Juni 1847 das zweite Sängerfest des Deutsch-Flämischen Sängerbundes in Gent statt, bei dem 941 belgische, 628 deutsche Sänger im Verein mit einem 104 Köpfe zählenden Orchester zusammenwirkten. Den Haupterfolg hatte wieder der Kölner Männergesangverein und neben ihm die Bonner Concordia. Als Dirigenten waren außer Weber und Fischer noch Beaufacq, der Domkapellmeister Leibl, und der Direktor des Genter Konservatoriums, Martin Joseph Mengal (1784—1851), tätig.

Errang die deutsche Kunst im allgemeinen dort wieder einen schönen Sieg, so gab es noch eine besondere Feier für einen deutschen Künstler, trotzdem er an dem Feste gar nicht beteiligt war. Louis Spohr, auf der Reise nach London, wo er drei große Konzerte der Sacred Harmonie Society zu leiten hatte, nahm den Weg über Brüssel und Gent und traf mit Frau und Schwägerin am frühen Abend in der Feststadt ein. Da das Konzert schon begonnen hatte, wollten die Reisenden nur noch einen Spaziergang durch die Stadt machen. „Kaum aber waren wir", heißt es in einem Briefe, „hundert Schritte gegangen, als einige Herren, Spohr erkennend, in freudigster Überraschung auf uns zustürmten und uns fast gewaltsam nötigten, den zweiten Teil des Konzertes mitanzuhören. So wurden wir alle drei in das prachtvolle Gebäude Palais de Justice hineingedrängt und standen plötzlich in dem ungeheuern von vielen tausend Menschen dicht gefüllten Saal, wo in demselben

Augenblick der eine unserer Führer, ein Mitglied des Festkomitees, mit größtem Kraftaufwand aus vollem Halse rief: Messieurs, le grand compositeur Spohr, vient d'arriver dans notre ville, le voici! Auf diesen Anruf erhob sich die ganze Versammlung, alles klatschte und schrie: Vive Spohr, le grand Spohr! und ein wahrer Blumenregen von großen und kleinen Sträußen ergoß sich über ihn. ... Wir hörten darauf den zweiten Teil des Konzertes mit an, worin die verschiedenen Liedertafeln teils mit, teils ohne Orchesterbegleitung sich hören ließen und den lebhaftesten Beifall fanden, den ihre Leistungen auch wirklich verdienten. Es dauerte bis nach 9 Uhr, dann kamen noch eine Menge Menschen herbei, um Spohr zu begrüßen und zu sprechen, daß wir gerade spät genug nach Hause kamen, um nach eingenommenem Abendessen uns schnell zur Ruhe zu begeben. Doch sollte diese für Spohr wieder nicht von langer Dauer sein, indem wir nach 11 Uhr allerlei Geräusch und Vorbereitungen zu einem großen Ständchen bemerkten, welches der Genter Verein des ‚Mélomanes‘ für ihn veranstaltete. Er mußte nolens volens aus dem Bett wieder aufstehen und in dem anstoßenden Saal außer der schönen Musik und abermaligen ungeheuern Vivats auch noch eine Deputation entgegennehmen, die ihm in feierlicher Mitternachtsstunde seine Ernennung zum Ehrenmitglied des Vereins ankündigte."

Im zweiten Teil des Konzerts trat auch der erst 18jährige und schon drei Jahre im Amte stehende Organist der Genter Jesuitenkirche, F. A. Gevaert, der nachmals berühmte, auch mit dem preußischen Orden Pour le mérite ausgezeichnete Musikgelehrte, zum ersten Male mit einer größern Komposition „Super flumina Babylonis" hervor. Die Königlich Belgische Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst zu Gent ernannte zu korrespondierenden Mitgliedern außer dem Domkapellmeister Leibl auch die deutschen Dirigenten Weber und Fischer; Mendelssohn wurde Ehrenmitglied. Unter dem Eindruck dieser erfolgreichen Verbrüderung wurde auch in Arnheim ein Gesangsfest der niederrheinischen und niederländischen Liedertafeln veranstaltet, bei dem 22 Vereine mit 350 Sängern vertreten waren. Eine besondere Festhalle wurde erbaut, die 50000 Gulden kostete.

Die Unruhen des Jahres 1848 unterbrachen dann längere Zeit die Folge der Musikfeste überhaupt. Aus der Reihe später wieder aufgenommener Veranstaltungen sei aber noch einer gedacht, die sich auf dem berühmten Marktplatz zu Brüssel abspielte.

Es war im Sommer 1880, als österreichische Soldaten mit Sang und Klang dort aufzogen. Zur 50-Jahrfeier der Unabhängigkeit Belgiens fand u. a. ein „Concours de musiques militaires" statt, und die Kapelle des österreichischen Infanterie-Regiments Ziemiecke eröffnete den Wettbewerb mit der unter Kapellmeister Czibulkas Leitung gespielten Ouvertüre „Die Vehmrichter" von Berlioz und der selbstgewählten ungarischen Rhapsodie Nr. 3 von Liszt, die mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommen wurde, wie Hanslick berichtet. Nachdem sich noch die Kapellen des 7. und 14. belgischen Infanterie-Regiments hatten hören lassen, wurde sogleich die Abstimmung vorgenommen, und mit Einstimmigkeit erteilten die belgischen Preisrichter unserem österreichischen Bundesgenossen den Preis. Das dreitägige Musikfest im Park Leopold, das sich anschloß und der belgischen Musik gewidmet war, wurde mit dem Chor „Domine salvum fac regem" (mit Orgel und Orchester) von Eduard Lassen (1830—1904) eröffnet, der auf dem Brüsseler Konservatorium seine Ausbildung erhalten hatte, von Geburt jedoch Däne war und seit 1857 als Weimarscher Hofkapellmeister in Deutschland wirkte. Auch die folgende Hamletouvertüre von Alexander Stadtfeld (1826—1853) war das Werk eines nur in Brüssel ausgebildeten, aber von Geburt deutschen Tonsetzers.

Das Programm des zweiten Tages füllte einzig die große Kantate „De Oorlog" (Der Krieg), von van Beers in flämischer Sprache gedichtet und dem Direktor der Antwerpener Musikschule, Peter Benoit (1834—1901), in Musik gesetzt und dirigiert. Benoit, in dem flandrischen Dorfe Hazelbecker geboren, war das musikalische Haupt der flämischen Bewegung. Er hat seine musikalische Bildung in Brüssel erhalten, auf den Studienreisen, die ihm der Rompreis ermöglichte, aber vor allem Deutschland besucht und in völliger Abwendung von französischen Einflüssen sich ganz der deutschen Wagnerschen Richtung angeschlossen. Er ist der verkörperte Ausdruck deutsch-flämischer Geistesverbrüderung. Auch äußerlich stellte er ihn dar. Hanslick schildert Benoit: „Eine herkulische Gestalt mit etwas breitgezogenem, aber ausdrucksvollem Gesicht, das unter dem langen glatt herabfallenden Haare gar kühn dreinschaut. So könnte man sich einen streitbaren flämischen Volkstribun, einen Jakob van Artevelde vorstellen". Der zitierte „flämische Rienzi", dem in Gent, wo er 1345 erschlagen wurde, ein großartiges Denkmal errichtet ist, trat am Schlusse des dritten Festtages auch musikalisch in die Erscheinung durch die Kantate „Artevelde" des nunmehr 52jährigen Gevaert, seit 1871 Direktor des Brüsseler Konservatoriums. Die deutsche Musik war an diesem Tage durch zwei Arien von Gluck und Händel, gesungen von Désirée Artôt, vertreten.

Diesem Musikfest war schon im Mai des Jahres 1880 eine nichtoffizielle Veranstaltung vorangegangen, als der Wiener Männergesangverein, 200 Köpfe stark, eine Fahrt nach Belgien unternommen hatte, um der Braut des Kronprinzen Rudolf, Prinzessin Stephanie, der Tochter König Leopolds II., eine Huldigung darzubringen. Auf dem Bahnhof in Brüssel feierlich empfangen und auf der „Place des nations" durch 65 Vereine und 13 Musikchöre freudig begrüßt, wurden die Sänger in einem wohl 12000 Personen zählenden Festzuge durch die Stadt geleitet unter fortwährenden Rufen: „Vivent les Viennois", „Vivent les Autrichiens". In der Stadthalle fand die offizielle Begrüßung statt, bei der der Vertreter des Bürgermeisters dem Vorstand des Vereins, Dr. Olschbauer, um den Hals fiel und ihn küßte, nachdem dieser gesagt hatte: „Wir fühlen uns als Brüder zu dem Volke Ihrer Heimat hingezogen und wollen es bleiben".

Den Mittelpunkt der Festlichkeiten bildete das Ständchen, das die Sänger am 20. Mai in Gegenwart der ganzen königlichen Familie und des Hofes dem Brautpaar im Schlosse Laeken darbrachten. Begrüßt wurden sie dort durch die Königliche Philharmonische Gesellschaft, die „Union et Fraternité" und die „Société chorale". Die Königin schmückte das Vereinsbanner mit einem prächtigen Fahnenband. Abends fand ein Empfang im königlichen Schlosse in Brüssel statt, und am nächsten Tage bildete ein Konzert im Théâtre de la Monnaie zum Besten der Stadtarmen den Abschluß der Festfahrt.

Siebenunddreißig Jahre sind seitdem vergangen, auch der zweite österreichische Thronfolger hat ein tragisches Ende genommen, und als Feinde stehen nun seit drei Jahren die Deutschen in Belgien. Aber wie in Friedenszeiten erklingt deutsche Musik allerorten, und deutsche Künstler finden gastliche Aufnahme. Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, wo sich die Stammesgenossen wieder zu deutsch-flämischen Musikfesten vereinigen.

Darmstädter Hoftheater

Von Josef M. H. Lossen

Ende Juni

Das Ereignis, das die letzten Wochen der sich dem Ende zuneigenden Spielzeit brachte, war Richard Strauß' erstmaliges Erscheinen und Wirken in der hessischen Residenz, was begreiflicherweise zum Gegenstand des allgemeinen Interesses wurde. Neben der Alpensinfonie, Don Juan und zwei Orchesterliedern unter des Komponisten Leitung richtete sich das Hauptaugenmerk auf eine Aufführung seines Rosenkavaliers. Die krasse Ausgestaltung des teilweise sehr schwachen Textes durch die Figur des Ochs von Lerchenau, die in jeder Beziehung unsympathisch wirkt und die in der Person Leo Schützendorfs eine über die Grenzen hinausgehende scharfe Akzentuierung erlitt, läßt dem Werk in seinem Gesamteindruck einen grellen unbefriedigenden Mißton unterlaufen, und nur wo dieser Umstand möglichst in Wegfall kommt, löste jener Abend auch

tiefergehende Wirkungen aus, so vor allem der Schluß des ersten Aktes mit seinem die Tragik leise berührenden Klang, oder das Duett zu Beginn des zweiten und das Schlußduett im dritten Aufzuge, das stimmungsvoll erdachte Ausklingen des Werkes. Das Orchester klang wirkungsvoll und prächtig; die Tempi nahm Strauß etwas schneller, als man hier gewohnt. Der große Erfolg des Abends war in erster Linie Frau Jakobs (Oktavian) und Frl. Geyersbach (Sophie) zu verdanken, die beide ihr herrliches wohlgeschultes Stimmaterial mit höchster Intensität in den Dienst Straußscher Kunst stellten und sich damit Bewunderung und Lob sicherten. Das Ergebnis seines ersten hiesigen Aufenthaltes konnte Strauß also vollkommen befriedigen, und es ist zu erwarten, daß er sich künftighin dem Darmstädter Publikum öfters vorstellen wird.

Den Beschluß der Spielzeit brachte noch ein Operettenzyklus und die Abschiedsabende von Frl. Geyersbach und Leo Schützendorf, zwei Künstlern, die wir nur ungern scheiden sehen, denen wir aber nach ihrem neuen Arbeitsfelde an der Wiesbadener Hofoper die besten Wünsche nachsenden und hoffen, sie auch weiterhin zuweilen hier begrüßen zu können. Wer Frl. Geyersbach, vor allem in ihren besten Partien, häufiger gehört, kann sich eines gewissen Zaubers nicht entschlagen, in dessen Bann der seelenvolle Vortrag und Klang ihrer Stimme einen unwillkürlich hineinzieht. Ihre Tongebung, deren außerordentliche Schönheit und Innigkeit dem zarten Ausdruck seelischer Empfindungen und Regungen eine suggestiv wirkende Kraft verleihen, zu der die vornehme Haltung des Körpers und die edlen Bewegungen wesentlich beitragen, alles das sind Eigenschaften, die über die Grenzen von Durchschnittsleistungen hinausweisen und auf eine künstlerische Individualität schließen lassen. Leider ist ein vollwertiger Ersatz für Frl. Geyersbach nicht gewonnen worden. Starke individuelle Züge kennzeichnen auch Leo Schützendorf, der gleich seiner Kollegin einem Rufe an die Wiesbadener Hofbühne folgen wird; doch neigt Schützendorf leicht in seiner temperamentvollen Art zu Übertreibungen, die er unbedingt im Interesse künstlerischer Wirkung mäßigen und dämpfen muß. So leitet z. B. sein Beckmesser an dem „Zuviel" und wird zur Karikatur reinsten Wassers, wie es in diesem Maße gewiß ganz und gar nicht im Sinne Wagners liegen konnte. Nichtsdestoweniger ist an Schützendorfs starker Begabung nicht zu zweifeln, und es wäre zu wünschen, daß sein Nachfolger gleichgroße Qualitäten aufzuweisen hat.

Hiermit schließen wir die Berichte über die diesjährige Opernspielzeit, hoffnungsvoll der neuen entgegensehend, die sich gleichwürdig an die verwichene anschließen möge!

„Der portugiesische Gasthof" von Cherubini

Zur Wiederaufführung in Magdeburg

Von **Kurt Fischer**

Von den sieben komischen Opern, die Cherubini außer seinen ernsten Opern schrieb, hat sich eigentlich nur eine: „Der portugiesische Gasthof" („L'hotellerie portugaise") als lebensfähig erwiesen. Freilich nur für einige Jahre. Die erste Aufführung, die am 25. Juli 1798 in Paris stattfand, errang zwar einen gewissen Erfolg, doch arbeitete Cherubini, der mit seinem Werke nicht zufrieden war, es noch einmal um, und auch diese zweite Fassung wurde mit unleugbarem Erfolge in Paris herausgebracht. Der als Textdichter des „Fidelio" bekanntgewordene Librettist Treitschke bearbeitete die Oper für die deutsche Bühne, aber ihr wiederfuhr bei ihrer ersten Aufführung 1803 im Wiener Hoftheater eine völlige Ablehnung. Trotzdem sie sich über zahlreiche deutsche Bühnen verbreiten konnte, ist sie doch bald darauf verschollen. Es mag sein, daß das Wiener Fiasko Cherubini bewogen hat, die Partitur nicht stechen zu lassen, so daß heute nur noch der Klavierauszug, die handschriftliche Partitur Cherubinis selbst, die sich in der königlichen Bibliothek in Berlin befindet, und die Bühnenexemplare der Treitschkeschen Bearbeitung für Wien vorhanden sind.

Die Handlung ist überaus harmlos, sie bewegt sich innerhalb des Rahmens der üblichen Verwechslungskomik der Zeit vor 125 Jahren und läßt sich kurz auf folgenden Satz zusammenbringen: Ein alter Hagestolz hat durch ein Testament das Anrecht auf die Hand seiner Nichte, seines Mündels erworben. Diese sucht der Heirat durch Flucht zu entgehen. In einem portugiesischen Gasthof, dessen Wirt gewissermaßen Schicksal spielen will, kommt es infolge seiner törichten Verwechslungen und Maßregeln zu einem Konflikt, der aber natürlich durch die rechtzeitige Ankunft des wahren Geliebten gelöst wird.

Es ist erklärlich, daß zu diesem dürftigen Handlungsgerippe die Musik die fehlende Verbindung und das nötige Leben aufbringen muß. Wir wandeln wieder auf Mozartschen Pfaden, wenn man sich in die klare Struktur der Musik, die übrigens auf den Chor mit Recht verzichtet, vertieft. Jede handelnde Person hat ihre Nummer, zumeist in dem berühmten quadratischen Aufbau (acht Takte Melodie, acht Takte Wiederholung, acht Takte Übergang und acht Takte Reprise), wobei natürlich je nach Bedarf der Rahmen auch weiter gespannt ist. Von den Ensemblesätzen gehört ein Terzett zwischen dem Wirt und den beiden Liebhabern, das Erkennungsquartett und das Schlußquintet in die Reihe musikalischer Kostbarkeiten, wobei noch eine psychologische Kleinigkeit interessant ist, daß nämlich das Finale, in dem man nach der glücklichen Wiedervereinigung der Verliebten einen Jubelausbruch zu erwarten berechtigt ist, in D moll (Dreiviertelktakt, langsames Zeitmaß) gehalten ist. Nur ein kleines Dur-Sätzchen unterbricht und beschließt das Ganze.

Es ist dem Musikhistoriker Dr. Bernhard Engelke in Magdeburg zu verdanken, daß er das liebenswürdige Werk aus dem Staube der Archive wieder hervorgeklaubt hat. Die Unsumme an Vorarbeit — die Orchesterstimmen mußten aus der Partitur herausgeschrieben werden —, zu der auch eine textliche Säuberung gehörte, wurde durch den außerordentlichen Erfolg der im Rahmen einer Wohltätigkeitsvorstellung im Magdeburger Zentraltheater stattfindenden Aufführung belohnt, zu dem auch die vornehme und kluge Spielleitung Werner H. Heydns beigetragen hat. Die Darsteller, die sich aus Künstlern des Stadttheaters, des Zentraltheaters und kunstbegabten Dilettanten zusammensetzten, sowie das Orchester — Trompeten und Schlagzeug fehlen ganz, selbst der Kontrabaß wird nur gelegentlich herangezogen — stellten sich ganz auf das Wesen der Oper ein, so daß eine abgerundete Aufführung zustande kam. Wie die Tagespresse berichtet hat, soll sie schon im nächsten Winter auch am Stadttheater zu Halle erscheinen. Es ist anzunehmen und zu hoffen, daß das reizvolle Werk sich noch mehr deutsche Bühnen wiedererobern wird.

Aus dem Dresdener Musikleben

Ende Juni

Wenn die Sommersonne den Dresdner hinauslockt, da schwindet sein Anteil an den Gaben der Musiker, und nur ganz vereinzelt gelingt es den Musen, Opernhaus und Konzertsaal mit Andächtigen zu füllen. In diesem Jahre kamen Frühling und Sommer fast Hand in Hand zusammen ins Land, und die Konzertveranstalter hatten zum Ausgang der „Saison", wie man noch vor einigen Jahren sagen durfte, einen schweren Stand. Glücklich ist die Generaldirektion der Hoftheater daran, sie hat ihr Publikum für die Sinfoniekonzerte. Das sah man noch bei den letzten Sinfoniekonzerten der A- und B-Reihe. In ihnen hörte man öfter gespielte Werke, wie Till Eulenspiegels lustige Streiche von Rich. Strauß, die fantastische Sinfonie von Berlioz, die Dante-Sinfonie mit Chor von Liszt,

das Klavierkonzert in Amoll von Grieg (mit Prof. Bachmann), Beethovens Chorfantasie und dessen 9. Sinfonie. Zum ersten Male wurde dagegen die Sinfonietta von Franz Schreker, dem Leiter des philharmonischen Chors und Kompositionslehrer an der k. u. k. Akademie der Tonkunst in Wien, gespielt, ein Werk, das er 1916 auf Bestellung der Akademie für den Lehrkörper der Akademie für Flöte, Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Pauke, Triangel, Glockenspiel, Tamtam, Harfe, Celesta, Harmonium, Klavier, und zwar nur je ein Instrument, vier Violinen, zwei Bratschen, drei Violoncellos und einen Kontrabaß — also eine recht ungewöhnliche Zusammensetzung der Instrumente — schrieb. Sie bedeutet wohl ein Mittelding zwischen Kammermusik und Orchester. In Wien, bei der Uraufführung durch die Lehrer der Akademie, wurde das Stück am 17. März 1917 mit kammermusikalischer Einzelbesetzung gespielt, in Dresden dagegen wurde die volle Orchesterbesetzung, die Schreker auch vorgesehen hat, gewählt. Die Sinfonietta ist ein rein instrumental erdachtes Werk, hinter dem man keine dichterische Idee suchen soll; sie ist sehr geistvoll gearbeitet, reich an musikalischer Erfindung und an wirkungsvollen Klangschönheiten. Rühmenswert ist, wie die Ausspielung der einzelnen Instrumente gegeneinander und das dadurch bedingte kontrapunktische Spiel Schreker als den Beherrscher des musikalischen Apparates offenbaren und wie er ganz wundervoll süßes Träumen und zartes Kosen mit leidenschaftlichen Empfindungen gegenüberzustellen weiß.

Das sechste (letzte Sinfoniekonzert) des Dresdner philharmonischen Orchesters bot unter Edwin Lindners Leitung die Ballettmusik zu Les petits riens und Beethovens Cmoll-Sinfonie in prächtiger Ausführung. Solist war Konzertmeister Prof. Havemann, der Paganinis Violinkonzert in Ddur und Bachs Chaconne in gewohnter meisterhafter Weise vortrug. — Das vierte (letzte) philharmonische Konzert der Firma F. Ries hatte die Klaviervirtuosin Wera Schapira und die Kammersängerin Ottilie Metzger-Lattermann verpflichtet. Die Pianistin ist eine in Dresden schon bekannte Künstlerin, die wiederholt begeistert aufgenommen wurde. Diesmal spielte sie das Webersche Konzertstück Werk 79 in Fmoll mit Orchester und Liszts ungarische Fantasie mit Orchester, und auch diesmal zeigte sie sich wieder ganz auf der Höhe ihrer Aufgabe. Einen großen Eindruck erzielte auch die Sängerin, die sich ein Werk von Max Bruch (Aus der Tiefe des Grams, Szene aus Andromache) und Lieder von Wagner, Liszt und Fleck gewählt hatte. Das letzte (dritte) Konzert der Vereinigung der Musikfreunde bot Beethovens Froica und die dritte Leonorenouvertüre, Werke, die das Dresdner philharmonische Orchester unter Lindners Leitung mit kraftvollem Ausdruck und feinfühliger Beobachtung des Stimmungsgehalts wiedergab. Die Solistin des Abends, die Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp, erzielte mit der künstlerischen Wiedergabe des Beethovenschen Konzerts in Gdur einen vollen Erfolg.

Das Striegler-Quartett (Johannes Striegler, Willy Reiner, Richard Rokohl und Walter Schilling) vermittelte uns die Bekanntschaft mit einem Streichquartett des Dresdner Tonkünstlers Paul Büttner. Die Kammermusiker boten mit diesem Werk, das in Gmoll steht, die Uraufführung. Breite melodische Motive sind phantasiereich verarbeitet, und trotzdem einzelne Teile fast als selbständige Stücke erscheinen, wie das liedartige Allegretto und das Rondofinale, so fügen sie sich doch organisch in das Ganze und geben sich dem Inhalt nach als Glieder, die ein Ganzes bilden. Büttner hat das Quartett in drei Hauptstücke gegliedert und verbindet sie durch Zwischenspiele, die natürlich selbständigen Sätzen gleichkommen. Dem Stimmungsgehalt nach atmet das Werk leidenschaftliches Sehnen und Verlangen, dem sich gemütvolles, beschauliches Empfinden anreiht. Freundliche Weisen, die mit Menuetts- und Ländlerrythmen verknüpft sind, gehen im Adagio in Andachtsempfindungen über, bis, zum Schluß eilend, temperamentvolle innere Kräfte wieder aufleben und im reichen Wechsel vorwärtsdrängen. Das Werk wurde sehr beifällig aufgenommen und der Komponist mehrfach gerufen.

Im Tonkünstlerverein erlebte man mehrere schöne Aufführungsabende. Aus der Reihe der gebotenen Tonwerke mögen einige wertvolle verzeichnet sein. Ein interessantes Stück war Corellis Weihnachtskonzert aus seinen Concerti grossi, das über zweihundert Jahre alt ist und dem dieses Alter von seinem Ausdrucksgehalt nur wenig geraubt hat. Wie froh ist die Stimmung über die Geburt des Herrn. Tiefer aber werden wir berührt von der Schilderung der Heiligen Nacht, von dem tiefsinnigem, langsamen Zwiegesang der die Engelchöre vertretenden Sologeigen und von dem Siziliano, der lieblichen, innigen Hirtenweise. Schön abgetönt war die Aufführung, der Kapellmeister Reiner als Cembalist vorstand und in der aus dem Streichorchester die Herren Heyde, Willy Reiner und Schilling als Spieler des Konzertinos hervortraten. Neu war auch ein Sextett in Cmoll für Klavier- und Streichinstrumente von Paul Juon. Am Klavier saß Dr. Latzko, die Streichinstrumente führte das Striegler-Quartett und Herr Grosse. Sehr tüchtiges Können verraten nach einem wohlklingenden Eingangssatz die Variationen über ein eigenes Thema, die mehr als virtuose Konstruktion sind. Wie der erste, so ist auch dieser Satz etwas breit. Der Schlußsatz mangelt der Tiefe. Gesänge von H. Kößler, die wir auch im Tonkünstlervein hörten, sind in ihrem musikalischen Gehalt nicht gleichwertig, wenigstens sind die ernsteren feinfühliger geschrieben; besonders tief empfunden ist das Lenausche Gedicht: Der schwere Abend. Die Eigenart der Lieder besteht darin, daß Kößler zur Begleitung ein kleines Kammermusikorchester (Streichquartett: Hoboe und Horn) verwendet, dem er viel stimmungsvolle Reize abgewinnt. Frl. Stünzner und Richard Tauber von der Hofoper, das Striegler-Quartett und die Herren Biering und Lindner waren die Ausübenden. Ein Aufführungsabend war Professor Georg Schumann aus Berlin gewidmet. Es wurden nur Werke von ihm gespielt, die den überzeugenden Beweis für die Vielseitigkeit und hohe Eigenart seines Schaffens wie für die Größe seines Könnens erbrachten. Das Schlußwerk: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, vom Komponisten meisterlich gespielt, empfand man als einen prachtvollen Höhepunkt. Die Hofopernsängerin Frau Merrem-Nikisch sang seine schönen Lieder mit hingebender Vollendung. In der großangelegten Geigensonnate in Dmoll zeichnete sich Theo Bauer aus. Ein Kammermusikwerk des Wiener Franz Scherber in der eigenartigen Besetzung von Oboe, Klarinette, Baßklarinette und Klavier (die Herren König, Kaiser, Kötschau und Kurt Striegler) gefiel durch die fesselnde Harmonik, die Verwendung des für die Kammermusik doch immer etwas starren Holzbläßerklanges, wie durch viele gute Einfälle. Zum ersten Male bei diesen Veranstaltungen kam Heinrich XXIV. Prinz Reuß mit seinem künstlerisch wertvollen, melodiösem Quartett in Fmoll zu Worte.

Einer eigenartigen Musikaufführung sei noch gedacht, die am 9. Juli, am zweiten U-Boot-Opfertag, im Königl. Zwinger zugunsten der Unterseebotspende von den vereinigten Dresdner Sängerbünden (Elbgausängerbund, Julius Otto-Bund, Sängerbund Dresden) und den Ersatzkapellen der Dresdner Garnison veranstaltet wurde. Der gewaltige Baroksaal, den der Zwingerhof darstellt und dessen Decke der blaue Himmel darstellt, eignet sich vortrefflich zu einer solchen Massenaufführung, wenn die Sänger vor dem westlichen Pavillon stehen, an den sich rechts und links im Halbrund die Zwingerbauten anschließen. Es zeigte sich, daß diese Aufstellung der etwa 700 Sänger (die doppelte Zahl steht im Felde) eine herrliche Klangwirkung zuläßt, trotzdem das Singen im Freien gewöhnlich von Übel ist, wenigstens was die Feinheiten im Ausdruck anlangt. Der Massenchor sang Werke von Kreutzer, Jüngst, Dürrner (Sturmbeschwörung), Franz Schubert (Sanktus), Jürgens, Mendelssohn-Bartholdy (Wer hat Dich, Du schöner Wald), Karl Zöllner und Breu (Frühling am Rhein), und zwar leitete die ersten drei Chöre Prof. Hugo Jüngst, die zweite Gruppe Kantor Robert Nötzold und die beiden Zöllnerschen und den Breuschen Chor Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes. Text wie Musik kamen aufs schönste zur Geltung, und die sorgfältig ausgearbeiteten Chöre klangen mit allen Nuancen über-

raschend klar und rein. Auch die Orchestermusik, namentlich die Lortzingsche Festouvertüre, Wagners Kaisermarsch und die Armeemärsche wirkten machtvoll.

Am Ende der Spielzeit sei auch der Dresdner Hofoper ein Wort gewidmet, das schon deshalb am Platze ist, weil wir an dieser Stelle wohl die Erstaufführungen besprochen, aber die viele Kleinarbeit, die Neueinstudierungen mit sich bringen, unberücksichtigt gelassen haben. Die Oper hat fünf Erstaufführungen von Opern herausgebracht, die anderweit bereits mit Erfolg aufgeführt worden sind: Die Märchenoper Der Vagabund und Die Prinzessin von Poldini, Rahab von Clemens v. Frankenstein, zwei Einakter von E. W. Korngold und Don Juans letztes Abenteuer von Paul Graener. Große Aufmerksamkeit und viel Fleiß hat die Generaldirektion der Hoftheater auf Neueinstudierungen verwandt. Da sind denn Ariadne in neuer Bearbeitung von Rich. Strauß, Rigoletto und Maskenball von Verdi, Oberon von Weber, Die Jüdin von Halevy, Martha von Flotow, Die Lustigen Weiber von Nicolai, Onegin von Tschaikowski und Fledermaus von Joh. Strauß zu nennen. Fast durchgängig wurden neue Dekorationen und neue Ausstattungen angeschafft und damit Bühnenbilder von ganz besonderem Reiz und eigenartiger Schönheit geschaffen. Mit noch mehr Aufmerksamkeit wurde der musikalische Teil behandelt, und hier wetteiferten die Kapellmeister Kutschbach und Reiner, die Oper, die sie leiteten, so mustergültig als möglich zu gestalten. Das ausgezeichnete Ensemble, über das jetzt die Hofoper verfügt, und die Kapelle erwiesen sich als allen Aufgaben gewachsen und hielten sich sonach ständig auf künstlerischer Höhe, so daß durchweg tiefgehende Eindrücke erzielt wurden. Vor allem waren es die beiden Baritonisten Burg und Staegemann, die in Don Juans Ende, Rigoletto und Lustigen Weibern Triumphe feiern konnten, während Vogelstrom, Pattiera und Lußmann in Maskenball und Jüdin glänzende Aufgaben lösten. Eva v. d. Osten und Helena Forti gaben abwechselnd die Jüdin mit großem Erfolg, und Frl. v. Schuch zeigte in der Aufführung der lustigen Weiber ihr großes Gesangs- und Spieltalent. Die Generaldirektion hat mit der Wiederaufnahme der Fledermaus in wundervoller Besetzung und glänzender Ausstattung eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges geschaffen; seltsam nur, daß man die Neueinstudierung am Ende der Spielzeit herausbrachte. Aber es ist zu hoffen, daß die Fledermaus mit den übrigen neueinstudierten und neuausgestatteten Werken in der kommenden Spielzeit wieder im Spielplan erscheinen wird. Georg Irrgang

Musikbrief

Aus Graz

Von Julius Schuch

Wie jener römische Tempel während des Krieges so standen bisher unsere Stätten der friedsamen musikalischen Kunst sperrangelweit offen! Ein so reges Konzertleben wie heuer hatten wir überhaupt noch nie gehabt. Trotz aller schweren Kriegsnöten wollte das Spielen und Singen kein Ende nehmen. Nur unsere Chorvereine ließen den Krieg durch die Not am Mann ahnen, und selbst diese erschienen diesmal im dritten Kriegsjahre fast so wie einst am Plane. Der „Grazer Singverein", zu tatkräftigem Leben wiedererwacht, verband sich mit dem „Steirischen Sängerbunde" zu einer künstlerischen Großtat, zur Aufführung von Rezniceks „Jn memoriam". Verständnisinnig erschloß Musikdirektor M. Kern mit seinen begeisterten Chormassen, mit der Garnisonskapelle und den Solisten Marie Petzl-Demmer und Paul Pampichler die Schönheiten des aus tiefstem Gemüte geschöpften Meisterwerkes, das seinem Gehalte nach dem Brahmsschen „Deutschen Requiem" anzureihen wäre. So schien auch kaum ein zweites Werk geeigneter im Hinblicke auf die Worte des deutschen Kaisers: „Gedenket unserer gefallenen Helden" dessen Geburtstagsfeste die künstlerische Weihe zu geben. Diese abermalige Vorführung steigerte noch den gewonnenen trostreichen, erhebenden Eindruck. Zu Glucks „Orpheus und Eurydike" hatte der künstlerische Führer der „Gothia", Dr. Weis v. Ostborn, gegriffen. Mit der wohlvorbereiteten Wiedergabe dieses vom antiken Geiste getragenen Werkes weckte er, unterstützt vom Goten-Chore, dem Opernorchester und den Einzelsängerinnen Olga Bauer v. Pilecka, Anny Kalab und Olga Barco-Frank, das lebhafte Verlangen nach entsprechender Pflege der Gluckschen Meisterwerke, die uns an berufener Stelle, wohl auch eine Folge des schmählich verwelschten Spielplanes, bisher leider gänzlich vorenthalten wurden. Herzlichst begrüßt wurde der Grazer Männergesangverein bei seinem ersten Hervortreten seit dem Kriege. Obschon seine Sängerscharen gelichtet waren, so klangen doch Kremsers „Altniederländische Volkslieder" und die „Altdeutschen Weisen" von Kernstock-Hirsch in gewöhnter Frische und Sicherheit. Sangewart Hans Legat ließ auch der Erstaufführung der vom Ehrenmitgliede Wilhelm Kienzl dem Vereine gewidmeten Hymne „Het Lied van Keizer Arnolf" nach den Worten von Harald Arsuna Gräevell van Jostenoode nicht mindere Sorgfalt angedeihen. Nicht zum geringsten lag die Wirkung des Chorwerkes, dessen wuchtiges Gefüge eine geschickte Kraftverteilung erheischt, in der hell auflodernden völkischen Kampfesbegeisterung der Dichtung. Besondere Aufmerksamkeit erregte auch die Uraufführung von fünf Gesängen mit Kammerorchester zu Gedichten von Janche, Sahn, Petzold und Lukas, die unser Landsmann Friedrich Frischenschlager zu einem Ehrenkranz der deutschen Frau geschlungen hatte. Tief empfunden, doch im modernsten Gewande sang der preisgekrönte Schüler der Berliner Hochschule das Loblied der deutschen Heldenfrau! Die Altistin Berta Pap-Stockert verhalf diesen wertvollen Neuheiten zum vollen Siege. Es war begreiflich, daß der „Grazer Männerchor" (früher „Typographia") die Wiederkehr seines 50. Gründungstages nicht sang- und klanglos vorübergehen ließ. Obwohl auch seine Sängerreihen schütter geworden waren, schwang er sich bei seiner Festaufführung doch zu den heiklen Werken Hegars „In den Alpen" und Bruckners „Das deutsche Lied" auf. Hierbei lernte man auch eine aus der Handschrift gespielte Ouverture unseres heimischen Komponisten Eduard Wagnes kennen: Gottesvertrauen, Kampfesmut und Siegeszuversicht sind die leitenden Gedanken dieser frei aufgebauten Tondichtung „Aus schwerer Zeit", die in ihrer kraftvoll gefärbten Instrumentation den erfahrenen Militärkapellmeister verriet. Mit mehreren gelungenen Konzerten stellte sich der „Deutsch-evangelische Gesangverein" ein, bei denen Ferdinand Thieriots innig-schlichtes „Gebet um Frieden" besonders tiefe Wirkung ausübte. Vorbildlich für alle deutschen Gaue bestätigte sich der Verein „Heimatschutz" mit seinen volkstümlichen musikalischen Aufführungen: Im nächtlichen Dunkel der alten Antonikirche hörte man andachtsvoll gebrachte uralte steirische Krippen- und Hirtenlieder, bei den Volksliederabenden erklangen diesmal Soldatenlieder. Tief konnte man in die Seele unseres steirischen Alplervolkes blicken!

Die sinfonische Kunst vertrat vor allem unser vortreffliches Opernorchester, dessen allmonatliche Konzerte als Stützpunkte unseres musikalischen Lebens erschienen. Kapellmeister Posa, ein sehr tüchtiger Dirigent von beachtenswerter Eigenart, der seine Spieler kräftig im geistigen Banne zu halten vermag, legte heuer das Schwergewicht auf unsere deutschen Klassiker. Von modernen Meistern brachte er feurig-beschwingt v. Hauseggers „Wieland, der Schmied" und sicherte so unserem Landsmanne einen glänzenden Erfolg. Jan Brandt-Buys „Konzertstück" mit dem gediegenen Klaviersolo Willi Klasens, Regers „Konzert im alten Stil" und nochmehr dessen „Vaterländische Ouvertüre" kamen tadellos zu Gehör.

Den zu höchst gesteigerten Abschluß dieser Konzerte bildete Beethovens „Neunte". Einwandfrei waren Orchester und die vereinten Chormassen, von den Solisten ragten die Altistin Petzl-Demmer und der Bariton Andra hervor. Bei der Wiederholung war die Wirkung noch mächtiger und eindringlicher, als Posa das Adagio weniger überhastete und dem folgendem Scherzo mehr bacchantischen Schwung lieh. Unsere Garnisonskapelle bewies ihre schon im Vorjahre anerkannte Leistungskraft mit den abermaligen Vorführungen der Straußschen „Alpensinfonie". Eine dankenswerte Tat des hochstrebenden Kapellmeisters Anton v. Zanetti war auch die Uraufführung von Frischenschlagers „Sinfonischen Aphorismen". Ein Variationenwerk zu einem eigenen Thema, das mit seinen kühn erfundenen, fantasiereichen und farbenprächtigen Sätzen der starken künstlerischen Persönlichkeit des Schülers Humperdincks und Juons das ehrendste Zeugnis ausstellte. Von der ersprießlichen Tätigkeit der ersten und größten Musikschule des Landes gaben die zahlreichen Orchester und Kammermusikabende des „Steierm. Musikvereines" Kunde. Aus dem vielhundertköpfigen Schülerkreise leuchtete Grete Zieritz, vom Direktor Dr. v. Mojsifovics zielbewußt und sorgsamst unterwiesen, heraus, die pianistisch und tondichterisch (mit einer „Fantasiesonate 1914" und einer Ouvertüre „Bergthora" für großes Orchester, Orgel und Frauenchor) unzweifelhafte Proben einer sehr starken Begabung erbrachte. Von den Veranstaltungen einzelner heimischer Kräfte seien die Liederabende der Frauen Wieder-wald-Hüttinger, Pap-Stockert, der Frl. Jilg und Rauscher und des Bassisten Laßner erwähnt, bei denen die Herren Dr. Wilhelm Kienzl, die Kapellmeister Böhm und Markowitz und Musikschriftsteller Dr. Karl Schuch am Flügel saßen. Eine fesselnde Neuerscheinung war Gusti Pick-Fürth, die mit dem eindringlichen Empfindungsausdrucke ihres prächtig geschulten Alt besonders bei Brahms-Liedern tiefe Wirkungen erzielte. Wiederholt bezauberte „unser" Willy Burmester seine stets große und stets begeisterte Zuhörerschaft, nur sollte er das Gesamtmusikwerk (Geigenstimme und Begleitung) nicht gar zu selbstgefällig seiner allerdings einzigen Bogentechnik opfern. Das taten doch nur Virtuosen älteren Schlages, und auch die nicht immer. Als reizvolles Persönchen erschien Angelina Swoboda, die es wagen durfte, die tiefgründige, schwere „Fantasie und Fuge" aus der Violinsonate in Adur von Josef Marx erstmalig zum Erklingen zu bringen. Der anmutige Einklang ihres virtuosen Spieles mit ihrem ganzen Wesen sicherten ihr stets den vollen Erfolg. Als Werdende zeigte sich die stark begabte Geigerin Nives Luzzatto. Kammermusikalisch trat die ernststrebende Pianistin B. v. Gasteiger mit ihren gediegenen Kunstgenossen Alfred Finger und Paul Grümmer sehr vorteilhaft hervor.

Mit Orgelkonzerten hatten sich unsere Meisterspieler Kern und Kofler eingestellt. Schließlich möchte ich der anregenden Kompositionsabende unserer längst anerkannten Meister Josef Gauby und Leopold Suchsland gedenken, denen sich nicht minder erfolgreich die Wiener Kamillo Horn und Dr. Stöhr anschlossen.

Über die fremden Künstler, die uns durch die Kriegssperre zahlreicher denn je zugeflogen kamen, glaube ich mich möglichst kurz fassen zu dürfen. Für unser eigentlich heimisches Kunstleben, über das ich berichten soll, haben sie keine einschneidende Bedeutung, und zudem sind die berühmten Wanderstare ohnehin weithin bekannt. Wir hatten ein förmliches Preissingen der bekanntesten Meisterinnen des Liedes: Allen voran die unvergleichliche, unentwegt bestrickende Lili Lehmann, dann Gertrude Foerstel, Francillo Kauffmann, Hilde Albrecht, die hoch beachtenswerte Liederneuheiten ihres Begleiters Egon Kornauth hören ließ. Beim Liederabend Kammersänger Steiners war natürlich wieder der Begleiter die Hauptsache: Dr. Richard Strauß. Dann kamen Otto Wolf (München), Slezak, Heinemann und öfter Viktor Heim (Wien), der mit den äußerst gefällig und geschickt gemachten Dafnisliedern Blümels dem Volke ganz besonders behagte. Die Pianistenschar führten natürlich d'Albert, Backhaus und Max v. Pauer an, denen Rosenthal, Sauer und Wolfsohn und die Damen Munk und Ney folgten. Letztgenannte zwang schon beim allerersten Auftreten ihre Genialität in den Bann. Die Wunderkinder Morini und Joannovits rangen um die Palme. Man mochte diesen außergewöhnlich veranlagten Geigenknirpsen nur wünschen, daß sie sich einst zur Höhe eines Hubermann aufschwingen, der uns auch heuer mit seinem Gefährten Spielmann mehrmals ungetrübte rein künstlerische Genüsse bereitete. Zu gleichem Danke war man dem Trio Loewe—Busch—Grümmer, den „Böhmen" und den „Fitzners" verpflichtet, die so liebenswürdig waren, ein schlichtes Liebhaberquartett unseres feinfühligen Gauby aus der Taufe zu heben. Mit dem „Wiener Tonkünstlerorchester" erschien erst Oskar Nedbal, dann Dr. Paumgartner, um sich auch als Beethoven-Dirigent rühmlichst zu bewähren.

Wir hatten also musikalische Genüsse im reichen Maße, und zwar mit stärkster Betonung unserer deutschen Kunst. Gewiß ein Trost angesichts der oft erbärmlichen Zustände an anderen Kunststätten, an denen die welsche Operndrehorgel unbekümmert um unsere Kunst und die geradezu planmäßig hintangesetzten deutschen Künstler geschäftsmäßig weitergeleiert wird. (Siehe die Spielpläne der sogenannten ersten deutschen und österreichischen Opernbühnen!) Ist es nicht traurig und beschämend, wenn sich bei uns noch immer Fremdsucht und Fremdwörterei aufs hohe Roß setzen, und wenn über die Versumpfung und Verwelschung unseres Kunstlebens des langen und breiten schulmeisterlich gesalbadert wird, anstatt das einzig zuständige völkische Empfinden sprechen zu lassen? Sind denn jene Leute, die da in den Belangen unserer heiligen deutschen Kunst das große Wort führen, unserem Volke wirklich so wesensfremd. Sind sie denn in den drei langen Jahren unseres Krieges niemals einem verstümmelten Soldaten aus dem Schützengraben begegnet, haben aus dem leidvollen Blick seiner Augen nicht den stummen Vorwurf gelesen: „Während wir im höllischen Trommelfeuer für euch daheim und fürs liebe deutsche Vaterland litten und stritten, habt ihr euch mit — welschem Dunst und welschem Tand die müßige Zeit vertrieben!" . . . Wer dies nicht fühlt, dem ist eben nicht zu helfen! . . .

Rundschau

Noten am Rande

Die Meister der Tonkunst in ihrem Verhältnis zur Kinderwelt. Zu dem Aufsatz von Carl Reinecke über die Meister der Tonkunst in ihrem Verhältnis zur Kinderwelt sind, wie uns Prof. Dr. A. Prüfer mitteilt, die zwölf Klavierstücke nachzutragen, die Franz Liszt unter dem Titel Weihnachtsbaum in drei Heften hat erscheinen lassen (Berlin, Adolf Fürstner) und die „meiner Enkelin Daniela v. Bülow gewidmet" sind („zumeist leichter Spielart" fügt er im Titelblatte hinzu). Es sind zwölf feinsinnige, stimmungsvolle Weihnachtslieder, alt und neu, eigens erfundene oder nach ausländischen Vorbildern bearbeitete, die leider fast unbekannt geblieben sind. Ferner hat Richard Wagner in seinem köstlichen Siegfriedidyll, das er zur Überraschung der jungen Mutter seines Sohnes Siegfried darbrachte, auch ein Wiegenlied eingewoben und in der Pariser Notzeit selbst ein solches auf einen französischen Text: „Dors, mon enfant" geschrieben. Letzteres Lied ist jetzt in den „sämtlichen Liedern Wagners", herausgegeben von Emil Liepe, bei Breitkopf & Härtel erschienen. Ferner wären noch Reinhold Becker, Philipp Scharwenka und viele andere zu nennen. Meister Reinecke aber, der ja selber als Schaffender auf diesem Gebiete eine Autorität ist, wollte keineswegs alle Erscheinungen betrachten, sondern nur diejenigen, die ihm am besten das Verhältnis zur Kinderwelt widerzuspiegeln scheinen.

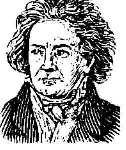
Neue Autographen in der Musikbibliothek Peters. Die wertvolle, namentlich an Bach-Schätzen reiche Autographensammlung des Ende vorigen Jahres verstorbenen Professors Ernst Rudorff ist in den Besitz der Musikbibliothek Peters in Leipzig übergegangen. Ausschlaggebend für den Ankauf war vor allen Dingen der Gedanke, die kostbaren Bach-Reliquien, die bei der Drucklegung der Gesamtausgabe der Werke dem Stiche zur Vorlage gedient hatten, der Bach-Stadt Leipzig dauernd zu erhalten. Von bekannten Kantaten Bachs sind u. a. in eigenhändigen Partituren vertreten: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Ach, lieben Christen", „O Jesu Christ, du höchstes Gut", ferner die Originalstimmen zu sechs Kantaten mit eigenhändigen, für die Aufführung bestimmten Zusätzen; weitere Partituren Bachscher Kantaten von der Hand und in der Redaktion Friedemann Bachs, die einzig vorhandene Handschrift der Solokantate „Weichet nur, betrübte Schatten" sowie eine ganze Reihe alter Abschriften von Bachschen Werken aus dem ehemaligen Besitze Zelters und Mendelssohns. Die auch an Autographen neuerer Meister (Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms usw.) reiche Sammlung wird bei der Musikbibliothek Peters als „Ernst-Rudorff-Sammlung" besonders geführt und im September in den Räumen der Bibliothek öffentlich ausgestellt werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Im Alter von 70 Jahren ist Philipp Scharwenka in Bad Nauheim, wo er Genesung suchte, gestorben. Er war einer der seltenen Tonsetzer der Jetztzeit, die dem Zeitgeschmacke und der Mode keine Zugeständnisse machten. Von seinen zahlreichen, gediegenen und interessanten Werken seien hervorgehoben: die Tondichtung „Traum und Wirklichkeit", eine Sinfonie in D moll, eine Sinfonia brevis in Es dur, eine „Arkadische Suite", das Chorwerk „Herbstfeier", Trios, Streichquartette, Violinsonaten, Klavier- und Violinstücke. Auch als Musikpädagoge hat Scharwenka sehr verdienstlich gewirkt.

Bielefeld. Dem städtischen Kapellmeister, Königl. Musikdirektor Max Cahnbley, wurde durch Beschluß des Theaterausschusses und des Magistrats auch die Direktion des Stadttheaters für den nächsten Winter übertragen.

Eichstätt (Bayern). Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann wird unter Zugrundelegung seiner Ausführungen über die Eitzsche Reform des Gesangunterrichtes (Christl. Schule 1917 Nr. 1—3) in den ersten Tagen der Ferien (6., 7. und 8. August) für Geistliche, Lehrer und andere Interessenten in Eichstätt einen dreitägigen Kurs zur Einführung in die Eitzsche Methode halten. Besonderes Gewicht wird er auf die Anfertigung einer einfachen Orgelbegleitung unserer kirchlichen und weltlichen Volkslieder auf natürlicher harmonischer Basis legen. Carl Eitz, der Begründer der Tonwortmethode, wird beim Kurse erscheinen.



Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer 31/32 am 9. August.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 31/32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 9. Aug. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Beethoven

Von **Romain Rolland**[1])

Deutsch von × × ×

Vorwort

„Ich will beweisen daß, welcher gut und edel handelt, auch dafür Mißhandlungen ertragen kann.“
Beethoven
an den Magistrat von Wien, 1. Febr. 1819.

Dumpf ist die Luft um uns. Unter einer schweren Glocke verdorbener Dünste liegt erschlafft das alte Europa. Ein Materialismus ohne Größe lastet auf dem Denken, hemmt die Tatkraft der Regierungen und der einzelnen Individuen. Die ganze Welt geht an einem weisen und niederträchtigen Egoismus zugrunde, er wird sie ersticken. Öffnet die Fenster, frische Luft ströme herein, uns umwehe der Atem von Helden wie der Wind von den Bergen.

Das Leben ist hart. Es ist ein täglicher Kampf für sie, die sich nicht seelischer Mittelmäßigkeit hingeben wollen. Ein trauriger Kampf ist es meist, der ohne Größe, ohne Glück, in Einsamkeit und Schweigen ausgefochten wird. Armut drückt sie, bittere häusliche Sorgen, aufreibendes törichtes Tagewerk, das unnütz Kräfte verschlingt; ohne Hoffnung, ohne einen Schimmer von Freude, sind die einen getrennt von den andern, ohne den einzigen Trost, den Brüdern im Unglück die Hand reichen zu können, den Brüdern, die sich nicht kennen untereinander. Ganz allein auf sich sind sie gestellt. Da kommen die Stunden, in denen die Stärksten zusammenbrechen unter dem Schmerz. Sie schreien um Hilfe, sie rufen nach einem Freund!

Jenen zu helfen, schließe ich den Kreis der Helden, der Freunde um sie, der großen Seelen, die für das Gute gelitten haben. Nicht an den Hochmut der Ehrgeizigen wendet sich meine Schrift; sie ist ihnen gewidmet, die unglücklich sind. Und wer ist denn nicht unglücklich? So laßt uns den Leidenden den Balsam der geheiligten Leiden darbringen.

Wir stehen nicht allein in Kampf: die Nacht, die über der Welt liegt, erhellt göttliches Licht. Jetzt, heute, mitten unter uns sahen wir reinstes Licht aufgehen, es leuchtete die Flamme der Gerechtigkeit, der Freiheit: Oberst Picard, das Volk der Buren. Ist es ihnen auch nicht gelungen, die dichte Finsternis zu verdrängen, so haben sie uns doch in einem Blitz unseren künftigen Weg gezeigt. Folgen wir ihnen, folgen wir all denen, die kämpften wie sie, einsam, zerstreut über alle Länder, durch alle Jahrhunderte. Es fallen alle Schranken der Zeit, das Volk der Helden erstehe!

Nicht sie nenne ich Helden, die durch den Gedanken oder die Kraft gesiegt haben; sie, ganz allein sie sind es, die kraft ihres Herzens groß waren. Wie einer der größten unter ihnen gesagt hat, er, dessen Leben ich hier erzähle: „Ich kenne keine andern Vorzüge des Menschen als diejenigen, welche ihn zu den bessern Menschen zählen machen“. Wo der Charakter nicht groß ist, kann es der Mensch, kann es der Künstler nicht sein, auch nicht der Mann der Tat. Da erstehen wohl hohle Götzenbilder für die niedrige Menge, aber sie alle zusammen zerstört die Zeit. Was liegt am Erfolg? Groß müssen wir s e i n, es nicht scheinen.

Das Leben derer, deren Geschichte wir zu schreiben versuchen, war fast immer ein langes Martyrium. Sei es, daß ein tragisches Geschick ihre Seele schmiedete auf dem Ambos von leiblichem, seelischem Schmerz, von Unglück und Krankheit; sei es, daß ihr Leben verwüstet wurde, ihr Herz zerissen vom Anblick der Leiden, der namenlosen Schmach, die ihre Brüder folterten. Gewiß ist, sie haben das tägliche Brot der Prüfung gegessen, und wenn sie groß geworden sind durch Willenskraft, so sind sie es nicht minder durch Unglück. O, daß sie nicht allzusehr klagen, sie, die unglücklich sind: der Menschheit Auserwählte sind unter ihnen. Ihre Tapferkeit ströme auf uns über, in unsere Herzen, und wenn wir schwach werden, soll unser Kopf einen Augenblick auf ihren Knien ruhn. Sie werden uns trösten. Ein Strom reiner Kraft und allmächtiger Güte fließt aus den Seelen dieser Geweihten. Nicht ihre Werke brauchen wir zu befragen, nicht ihre Stimme zu hören, wir lesen es in ihren Augen, in der Geschichte ihres Lebens, daß das

[1]) Wir erwarben die hier folgende e r s t e d e u t s c h e V e r ö f f e n t l i c h u n g vom Verlage Rascher & Cie, Zürich, bei dem sie später als Buch herauskommen wird. Rollands „Beethoven“ erschien zuerst (französisch) in den „Cahiers de la quinzaine“ (im Januar 1903), dann als Buch bei Ed. Pelletan in Paris (1909). Einige Zusätze der „Neuen Zeitschrift für Musik“ stehen in eckigen Klammmern ([ ]).

Leben nie größer, nie fruchtbarer — und niemals glücklicher ist — als im Schmerz.

* * *

Der Anführer dieser Legion der Helden sei Beethoven, der Starke, Reine. Er selbst wünschte mitten in seinen Leiden, sein Beispiel möchte den übrigen Leidenden ein Halt werden; „der Unglückliche möge sich trösten, da er in Beethoven einen finde, der trotz aller Hindernisse der Natur doch noch alles getan hat, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden“.

Nach Jahren des Kampfes und der übermenschlichen Anspannung aller Kräfte dahin gelangt, sein Schicksal zu überwinden und seine Aufgabe zu vollenden, die, wie er sagte, darin bestand, der armen Menschheit ein wenig Mut einzuflößen, antwortete dieser siegreiche Prometheus einem Freunde, der Gott anrief: „O Mensch, hilf dir selbst!“

Möge unsere Seele sich begeistern an seinem stolzen Wort. Sein Beispiel belebe in uns aufs neue den Glauben des Menschen an das Leben, an den Menschen.

Januar 1903 Romain Rolland

* * *

Wohltuen, wo man kann,
Freiheit über alles lieben,
Wahrheit nie, auch sogar am
Throne nicht verleugnen.
Beethoven
(Albumblatt 1792)

* * *

Beethoven war klein und untersetzt. Stärke sprach aus dem ganzen Bau seines Körpers. Das Gesicht war breit, ziegelrot, erst gegen sein Lebensende wurde die Gesichtsfarbe kränklich, gelb, besonders im Winter, wenn er ans Zimmer gebannt war, nicht mehr im Freien sich erging. Die Stirn war mächtig und zeigte seltsame Höcker. Tiefschwarzes, außerordentlich dichtes Haar, durch das scheinbar kein Kamm je einen Weg sich gebahnt hatte, sträubte sich nach allen Seiten wie „Schlangen um das Gorgonenhaupt“.[1]) Das Leuchten der Augen war so außergewöhnlich, daß alle, die ihn sahen, davon ergriffen waren. Die meisten täuschten sich in ihrer Farbe. Da diese Augen von düsterm Glanz in einem dunklen, tragischen Anlitz strahlten, sah man sie gewöhnlich schwarz, sie waren indessen graublau.[2]) Klein und sehr tiefliegend, öffneten sie sich plötzlich weit in der Leidenschaft, im Zorn, rollten wild und spiegelten alle Gedanken mit wunderbarer Wahrheit.[3]) Häufig suchten sie mit traurigem Blick den Himmel. Die Nase war kurz und eckig, breit, der eines Löwen nicht unähnlich, der Mund war zart, aber die Unterlippe schob sich über die obere vor, die Kinnbacken mächtig, sie hätten Nüsse zermalmen können.

Ein tiefes Grübchen im Kinn, rechtsseitig, gab dem Antlitz eine seltsame Asymmetrie. Sein Lächeln sei gütig gewesen und Beethoven selbst im Gespräch häufig liebenswürdig und ermutigend, sagt Moscheles. Aber sein Lachen sei unangenehm, heftig und wie eine Grimasse, übrigens stets kurz gewesen. Es war das Lachen eines Menschen, dem die Freude ungewohnt ist. Sein gewöhnlicher Ausdruck war Melancholie, „unheilbare Trauer“. Rellstab sagte im Jahre 1825, daß er seine ganze Kraft aufbieten müsse, um nicht zu weinen beim Anblick dieser sanften Augen und ihrem Ausdruck von Schmerz. Braun von Braunthal trifft ihn etwas später in einer Brauerei: er sitzt in einer Ecke, eine lange Pfeife rauchend, seine Augen sind geschlossen, wie es mehr und mehr seine Gewohnheit ist, je näher der Tod kommt. Ein Freund richtet das Wort an ihn. Er lächelt traurig, zieht aus seiner Tasche ein kleines Notizbuch, dessen er sich bei der Unterhaltung bedient, und mit der kreischenden Stimme, die den Tauben oft eigen ist, bittet er ihm aufzuschreiben, was man ihn fragen will. Sein Gesicht verändert sich indessen in den Augenblicken der plötzlichen Inspiration, die ihn unvorhergesehen, sogar auf der Straße überfielen, mitten unter den Vorübergehenden, die ihn anstarrten. Wenn man ihn am Klavier überraschte, schwollen die Muskeln in seinem Gesicht an, die Adern traten hervor, die ohnehin wilden Augen rollten noch einmal so heftig, der Mund zuckte, und Beethoven hatte das Aussehen eines Zauberers, der sich von Geistern überwältigt fühlt, die er selber beschwor. Er glich einer Gestalt Shakespeares,[1]) Julius Benedict sagte: „König Lear“.

* * *

Ludwig van Beethoven wurde am 16. Dezember 1770 in Bonn am Rhein in der elenden Mansarde eines armseligen Hauses geboren. Er war vlämischen Stammes.[2]) Sein Vater war ein unintelligenter, ewig sich betrinkender Tenor. Seine Mutter gehörte dem Dienstbotenstande an: Tochter eines Kochs war sie aus erster Ehe die Witwe eines Kammerdieners.

Beethovens schwerer Kindheit fehlte der sanfte Familiengeist, der Mozart, den Glücklichen, umgab. Von Anbeginn zeigte sich Beethoven das Leben als ein trauriger und brutaler Kampf. Sein Vater wollte des Kindes musikalische Anlagen ausbeuten, es als Wunderkind ausstellen. Mit vier Jahren hielt er den Kleinen für Stunden am Klavier fest, sperrte ihn mit der Violine ein und erdrückte ihn beinahe mit Musik. Wenig fehlte, so wäre ihm die Kunst für immer zum Ekel geworden. Der Vater mußte Gewalt anwenden, damit das Kind sein musikalisches Pensum

---

[1]) J. Russel (1822). — Karl Czerny, der ihn als Kind im Jahr 1801 sah, mit einem Bart von mehreren Tagen und der Mähne eines Wilden, mit einer Jacke und einem Beinkleid aus langhaarigem, dunkelgrauem Zeug bekleidet, glaubte Robinson Crusoe zu begegnen.

[2]) Notiz des Malers Kloeber, der sein Bild gegen 1818 malte.

[3]) „Seine schönen sprechenden Augen“, sagt der Doktor W. C. Müller, „graziös, liebevoll-wild, zorn-drohend und schrecklich“ (1280).

[1]) Kloeber sagte: „Ossians“. Alle diese Einzelheiten sind Auszüge aus Notizen von Beethovens Freunden oder von Reisenden, die ihn gesehen haben — wie Czerny, Moscheles, Kloeber, Daniel Amadeus Atterbohm, W. C. Müller, J. Russel, Julius Benedict, Rochlitz usw.

[2]) Der Großvater Ludwig, der hervorragendste der Familie, dem Beethoven am ähnlichsten war, war in Antwerpen geboren und ließ sich erst gegen sein 20. Jahr in Bonn nieder, wo er Kapellmeister des Kurfürsten wurde. Man darf diese Tatsache nicht vergessen, wenn man den wilden Unabhängigkeitstrieb in Beethovens Natur verstehen will, sowie andere Eigentümlichkeiten seines Charakters, die nicht eigentlich deutsch sind.

lernte. Seine Jugend war getrübt durch materielle Sorgen, durch Fragen des Brotverdienstes, durch Aufgaben, für die sein Geist noch nicht reif war. Mit elf Jahren war er Mitglied des Theaterorchesters, mit dreizehn Organist. Im Jahre 1778 verlor er seine Mutter, die er anbetete. „Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin. Wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört." [1]) Sie war an Schwindsucht gestorben, und Beethoven glaubte, die Krankheit in sich selbst zu fühlen, litt er doch damals schon unaufhörlich an mancherlei Beschwerden. Zu körperlichen Übeln gesellte sich eine Melancholie, schlimmer als alle Schmerzen.[2]) Mit 17 Jahren war er das Familienoberhaupt, auf ihm lag die Verantwortung für die Erziehung seiner beiden Brüder. Ihn traf die Schande, auf den Rücktritt seines Vaters dringen zu müssen, der als unverbesserlicher Gewohnheitstrinker nicht imstande war, der Familie vorzustehen: dem Sohne wurde des Vaters Pension eingehändigt, damit dieser sie nicht verschwenden konnte. Die Trostlosigkeit dieser Verhältnisse drückte sich tief in seine Seele.

Er fand indessen liebevollen Beistand im Kreise der Familie von Breuning in Bonn, die ihm für immer teuer blieb. Das anmutige „Lorchen", Eleonore von Breuning, war zwei Jahre jünger als er. Er war ihr Musiklehrer, und sie führte ihn in die Poesie ein. Sie war die Gefährtin seiner Kindheit, möglich, daß selbst ein zarteres Gefühl zwischen ihnen bestand. Eleonore heiratete später den Direktor Wegeler, einen der besten Freunde Beethovens. Bis zu dessen Lebensende hat die ruhige Freundschaft zwischen den dreien nicht aufgehört, das bezeugen die würdigen und zärtlichen Briefe Wegeler und Eleonorens und die des „alten treuen Freundes" an den „guten lieben Wegeler". Das Alter vermochte in keinem von ihnen die jung gebliebene Wärme des Herzens zu ersticken.[3])

So trostlos Beethovens Kindheit war, so hat er ihr und den Plätzen, wo sie sich abspielte, doch ein zärtliches Andenken bewahrt. Später, als er gezwungen war, Bonn zu verlassen, um nahezu sein ganzes Leben in Wien zu verbringen, in der frivolen großen Stadt, in ihren traurigen Vorstädten, hat er nie die Rheinlande vergessen können, nie den mächtigen, väterlichen Strom, „unsern Vater Rhein", wie er ihn nennt. In der Tat ist dieser Strom so lebendig, so beinahe menschlich, daß er der Seele eines Titanen gleicht, in der Gedanken und unübersehbare Kräfte auf und abwogen. Und nirgends ist er schöner, nirgends mächtiger und zugleich nirgends sanfter als bei Bonn, der Köstlichen, deren beschattete, blütenbedeckte Hänge er mit heftiger Zärtlichkeit liebkost. Hier hat Beethoven seine ersten zwanzig Jahre verlebt, hier stiegen im Herzen des Jünglings die Träume auf — hier, in den Wiesen, die so sehnsüchtig im Wasser zu schwimmen scheinen, auf denen Pappeln stehen, um die Nebel weben, bei den Sträuchern, den Weiden und den Fruchtbäumen, die ihre Wurzeln in den schweigenden rasch fließenden Strom senken — hier, in den Dörfern, die sich mit ihren Kirchen und Kirchhöfen neugierig-lässig über das Ufer lehnen. Am Horizont zeichnet sich das düstere Profil des blauen Siebengebirges ab, gekrönt von den kahlen bizarren Silhouetten der zerfallenen Burgen. Diesem Lande blieb Beethovens Herz für alle Ewigkeiten treu. Bis zum letzten Augenblicke träumte er von einem Wiedersehen, ohne daß es je dazu gekommen wäre. „Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und so deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ." [1])

* * *

Im November 1792 ließ sich Beethoven in Wien nieder, der musikalischen Hauptstadt des damaligen Deutschland.[2]) Die Revolution war ausgebrochen, sie begann, Europa zu überfluten. Beethoven verließ Bonn im Augenblick, wo der Krieg hereinbrach. Auf dem Wege nach Wien kreuzte er die hessischen Armeen, die gegen Frankreich marschierten. 1796 und 1797 setzte er zwei Kriegsgedichte Friedbergs in Musik: das eine „der Abschiedsgesang an Wiens Bürger", das andere der patriotische Chor „Ein großes deutsches Volk sind wir". Aber vergebens versuchte er, die Feinde der Revolution zu besingen: die Revolution erobert die Welt und Beethoven. Trotz der Spannung zwischen Österreich und Frankreich knüpft Beethoven ums Jahr 1798 enge Beziehungen mit den Franzosen, mit ihrer Gesandtschaft an, mit dem General Bernadotte, der eben in Wien angekommen war. Aus diesen Beziehungen, den durch sie gepflegten Unterhaltungen, gehen die sich bildenden republikanischen Gefühle Beethovens hervor, die im Laufe seines Lebens zu mächtiger Entwicklung gelangt sind.

Eine Zeichnung, die Stainhauser um jene Zeit von ihm machte, umreißt ziemlich scharf das, was er damals war. Im Vergleich zu den späteren Beethoven-Bildern ist es ungefähr das, was Guérins Bild von Bonaparte mit den scharfen, vom Fieber des Ehrgeizes gezeichneten Zügen im Vergleich zu den späteren Napoleon-Bildern bedeutet. Auf jener Zeichnung scheint Beethoven jünger, als er damals war, mager, aufrecht, steif in seiner hohen Krawatte steckend, mit mißtrauischem, gespanntem Blick. Er weiß, was er wert ist, er glaubt an die ihm innewohnenden Kräfte. 1796 schreibt er in sein Notizbuch: „Mut, auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen. Fünfundzwanzig Jahre, sie sind da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden".[3]) Frau v. Bernhard und Gelinek sagen, daß er sehr stolz sei, von rauher, mürrischer Art und in einem starken Provinzdialekt spreche. Seine nächsten Freunde allein kennen die ungewöhnliche Güte, die sich hinter diesem

---

[1]) Brief an Doktor Schade (Augsburg) vom 5. September 1787 (Nohl, Briefe Beethovens).

[2]) Er sagte später (1816): „Ein schlechter Mann, der nicht zu sterben weiß, ich wußte es schon als ein Knabe von 15 Jahren".

[3]) Wir bringen einige Briefe im Anhang. Beethoven fand auch einen Freund und Leiter in seinem Lehrer, dem ausgezeichneten Gottlob Neefe, dessen vornehme Natur nicht weniger Einfluß auf ihn gewann als seine auf breiter Basis ruhende künstlerische Intelligenz.

[1]) An Wegeler, 29. Juni 1801 (Nohl XIV).

[2]) Er hatte schon einmal, im Frühjahr 1787, eine kurze Reise nach Wien unternommen. Er sah damals Mozart, der ihm wenig Aufmerksamkeit geschenkt zu haben scheint. Haydn, dessen Bekanntschaft er im Dezember 1790 in Bonn gemacht hatte, gab ihm einige Stunden. Beethoven nahm weitere Stunden bei Albrechtsberger und Salieri. Der erstere gab ihm Unterricht in Kontrapunkt und Fuge, der zweite im Satz für Gesang.

[3]) Am 30. März 1795 war er zum ersten Male in Wien als Klavierspieler im Konzert an die Öffentlichkeit getreten.

linkischen Stolz versteckt. Als er einmal an Wegeler von seinen großen Erfolgen berichtete, kommt ihm als erster Gedanke in die Feder:

„Du siehst, daß es eine hübsche Lage ist, z. B. ich sehe einen Freund in Not, und mein Beutel leidet eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen, und in kurzer Zeit ist ihm geholfen". [1]) — Und weiter: „Dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen".

Leiden hatten inzwischen schon an Beethovens Tür geklopft, sie hatten sich in ihm festgekrallt, um ihn nicht mehr loszulassen. Zwischen 1796 und 1800 [2]) beginnt die Taubheit ihr Zerstörungswerk an ihm, Tag und Nacht litt er an Ohrensausen, dabei war er von Darmbeschwerden unaufhörlich geplagt. Sein Gehör nahm zusehends ab. Während mehrerer Jahre gestand er seine Schmerzen nicht einmal den besten Freunden, er vermied die Berührung mit der Umwelt. Damit sein Gebrechen unbemerkt blieb, verschloß er das furchtbare Geheimnis in sich selbst. Erst im Jahre 1801 kann er es nicht länger verschweigen, verzweifelt gesteht er es seinen beiden Freunden, Doktor Wegeler und Pfarrer Amenda: „Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund . . . wie oft wünsche ich dich bei mir, denn dein Beethoven lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer. Wisse, daß mir der edelste Teil, mein Gehör, sehr abgenommen hat. Schon damals, als du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren, und ich verschwieg's: nun ist es immer ärger geworden . . . Ob nun auch das Gehör besser wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich; solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und teuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen . . . Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß. Ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinweg zu setzen, aber wird es möglich sein?" [3])

An Wegeler: „Ich kann dir sagen, ich bringe mein Leben elend zu; seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgendein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. Dabei meine Feinde, deren Anzahl nicht gering ist, was würden diese dazu sagen! — Um dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wann ich etwas weit weg bin, höre ich nicht. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum. — Und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich . . . Ich habe schon oft den Schöpfer und mein Dasein verflucht . . . Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde . . . Resignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzige übrige".

Die Tragik dieses Leidens drückt sich nur in einigen Werken jener Epoche aus, so in der Sonate Pathétique Op. 13 (1799), besonders aber im Largo der dritten Klaviersonate, Op. 10 (1798). Merkwürdig ist, daß andere Werke jener Jahre, so das lachende Septett (1800), die heitere erste Sinfonie in C dur (1800) noch in jugendlicher Sorglosigkeit erstrahlen. Die Seele braucht Zeit, um sich an den Schmerz zu gewöhnen. Ihre Sehnsucht nach Freude ist so groß, daß sie aus dem eigenen Innern hebt, was ihr nicht von außen kommt. Wenn die Gegenwart unerträglich grausam ist, sieht die Seele rückwärts in die Vergangenheit. Die Erinnerung an glückliche Tage, die einmal waren, erlischt nicht mit einem Schlag. Der Glanz, der von ihnen ausging, leuchtet weiter, wenn sie selbst untergegangen sind. Beethoven, der sich in Wien einsam und unglücklich fühlt, nimmt seine Zuflucht zu den Erinnerungen an seine Heimat, seine Gedanken erfüllen sich ganz mit ihnen. Das Thema des Andante con variazioni des Septetts ist ein rheinisches Lied, die C dur-Sinfonie ist ein Kind des Rheinlands, ein Gedicht aus der Seele des Jünglings, der seinen Träumen zulächelt. Sie ist voller Frohsinn, voller Sehnsucht, voll von Wunsch, von Hoffnung. Aber an einigen Stellen, in der Einleitung, im Helldunkel einzelner düsterer Baßpassagen, im phantastischen Scherzo, da trifft uns ein Blitz aus des Jünglings Augen ins Herz: es ist der Blick des sich enthüllenden, zukünftigen Genies. Es sind die Augen des göttlichen Bambino der heiligen Familie von Botticelli, diese Augen eines Kindes, in denen man die kommende Tragödie schon liest.

Zu den physischen Leiden gesellten sich überdies psychische. Wegeler sagt, er habe Beethoven nie ohne eine bis an die äußerste Grenze gesteigerte leidenschaftliche Liebe gekannt, die aber immer von einer zarten Reinheit gewesen zu sein scheint. Für ihn gab es keine Beziehung zwischen Leidenschaft und Lust. Die Verschmelzung, die unsere Zeit zwischen beiden hergestellt hat, beweist, daß wenig Menschen wissen, wie selten die wahre Liebe ist. In Beethovens Seele lebte etwas Puritanisches: zügellose Gespräche und Gedanken waren ihm ein Greuel, die Heiligkeit der Liebe war ihm unantastbar. Heißt es doch, er habe Mozart die Schöpfung des Don Juan nie verziehen, da sie für ihn eine Profanation des Genies bedeutete. Sein Freund Schindler versichert: er sei mit jungfräulicher Keuschheit durchs Leben

---

[1]) An Wegeler, 29. Juni 1801. „Keiner meiner Freunde darf darben, solange ich etwas habe", schreibt er an Ries um 1801 (Nohl XXIV).

[2]) Im Testament von 1802 sagt Beethoven, das Übel habe vor sechs Jahren begonnen, das würde also 1796 sein. Der Katalog von Beethovens Werken bezeichnet nur Op. 1, drei Trios, als vor 1796 entstanden; Op. 2, die ersten drei Klaviersonaten, erscheint im März 1796! Man kann also sagen, Beethoven habe sein ganzes Werk als ein Tauber geschrieben. Siehe über die Taubheit Beethovens einen Artikel von Dr. Klotz-Forest in der „Chronique médicale" vom 15. Mai 1905. Der Verfasser des Artikels glaubt die Ursache von Beethovens Leiden in einer allgemeinen vererbten Anlage suchen zu müssen (Schwindsucht der Mutter). Er stellt die Diagnose auf einen Katarrh der eustachischen Röhre (1796), aus dem sich gegen 1799 eine heftige Mittelohrentzündung entwickelte. Durch Verschleppung, ungeeignete Pflege wurde sie chronisch mit allen sich ergebenden Folgen. Die Taubheit nahm zu, ohne je vollständig zu werden. Beethoven nahm die tiefen Laute besser wahr als die hohen. Man sagt, er habe sich in seinen letzten Jahren eines Holzstäbchens bedient, dessen eines Ende im Klavierkasten auflag, während er das andere zwischen seine Zähne nahm. Er brauchte diese Gehörbrücke, wenn er komponierte. (Siehe C. G. Kunn: Wiener medizinische Wochenschrift 1892.) W. Nagel: Die Musik, März 1902; Theodor von Frimmel: Der Merker, Juli 1912.

Im Beethoven-Museum in Bonn sind die von Maelzel für Beethoven ums Jahr 1814 konstruierten Gehörinstrumente aufbewahrt.

[3]) Nohl, Beethoven, Briefe XIII.

gegangen, ohne sich je eine Schwachheit vorwerfen zu müssen.

Ein solcher Mensch mußte das Opfer, der Narr der Liebe werden. Und er wurde es: unaufhörlich war er sterblich verliebt, unaufhörlich träumte er von unerhörtem Glück, das zerrann und bittere Leiden im Gefolge hatte. In diesem Wechsel von Liebe und stolzem sich dagegen Auflehnen ist die reichste Quelle von Beethovens Inspiration zu suchen, bis dann später das Feuer seines Temperamentes nur noch unter melancholischer Resignation glimmt.

Im Jahr 1801 war der Gegenstand seiner Leidenschaft, wie man annimmt, Giulietta Guicciardi, die er zur Unsterblichkeit emporhob, indem er ihr die berühmte Sonate Op. 27, die „Mondscheinsonate", widmete (1802). Er schreibt an Wegeler: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht ... Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt und die ich liebe. Es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke".[1]) Er bezahlte sie teuer, diese Augenblicke! Einmal machte ihm diese Liebe das Elend seines Gebrechens, das Unsichere seiner Stellung, das ihn hinderte, die Frau, die er liebte, zu heiraten, doppelt fühlbar, und dann: Giulietta war kokett, kindisch und egoistisch. Sie quälte Beethoven auf grausame Frauenweise und heiratete schließlich im November 1803 den Grafen Gallenberg.[2]) Solche Leidenschaften verheeren die Seele; wenn sie gar wie die Beethovens von einem durch Krankheit geschwächten Körper abhängt, läuft sie sie Gefahr unterzugehen. In Beethovens Leben ist dies der einzige Augenblick, wo er beinahe unterlag. Er mache eine verzweifelte Krisis durch, wie wir durch seinen Brief an seine Brüder Karl und Johann vernehmen, der mit der Weisung versehen ist: „Nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen". Es ist das sogen. „Heiligenstädter Testament". Wie ein Schrei des Schmerzes, der Empörung klingt es, den niemand ohne tiefstes Mitleid anhören kann. Er war nahe daran, Hand an sich selbst zu legen. Nur sein unbeugsames, moralisches Gefühl hielt ihn aufrecht.[3]) Auch seine letzte Hoffnung auf Heilung schwand dahin. „Selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden, o Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist aller wahre Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen? — Nie? — Nein, es wäre zu hart!"

Das alles klingt wie das Röcheln des mit dem Tode Ringenden. Aber Beethoven überwand, er lebte noch weitere 25 Jahre. Sein mächtiger Wille ergab sich nicht in den Untergang ohne voraufgegangene Prüfung. „Meine körperliche Kraft — sie nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskräfte. Meine Jugend — ja ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühlen, aber nicht beschreiben kann. ... O die Welt wollte ich umspannen, von diesem Übel frei! ... Nichts von Ruhe, — ich weiß von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug tut's mir, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Übel, und dann ... Nein, das könnte ich nicht ertragen. — Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. O es ist so schön, das Leben tausendmal leben.[1])

Diese Liebe, diese Leiden, dieser Wille, dieser Wechsel zwischen Stolz und Niedergeschlagenheit, diese ganze Tragödie, all das findet sich in den großen Werken aus dem Jahre 1802: in der Sonate mit dem Trauermarsch Op. 26, den beiden Sonaten von Op. 27 (quasi una Fantasia und Mondscheinsonate), der zweiten Sonate Op. 31 mit ihren dramatischen Rezitativen, die wie ein grandioser Monolog auf die Verzweiflung anmuten, in der Violinsonate Op. 30 in C moll, die dem Kaiser Alexander gewidmet ist, in der Kreutzersonate Op. 47, in den sechs heroischen, ergreifenden geistlichen Liedern auf die Gellertschen Texte, Op. 48. In der zweiten Sinfonie aus dem Jahre 1803 spiegelt sich schon der Sieg seiner jugendlichen Kraft: man fühlt, sein Wille wird die Oberhand behalten. Eine unwiderstehliche Kraft bricht sich Bahn durch alle Trauer, heftig pulsierendes Leben durchströmt das Finale der Sinfonie. Man fühlt, Beethoven will glücklich sein, er sträubt sich dagegen, an ein Unabwendbares zu glauben: er will die Heilung, das Leben, er überschäumt von Hoffnung.[2])

* * *

Der Hörer ist oft erstaunt über die Eindringlichkeit, die Energie des Beethovenschen Marsch- und Kampfrhythmus. Besonders fühlbar ist diese im Allegro und und im Finale der zweiten Sinfonie, weit mehr aber noch im ersten heroisch-stolzen Satz der Violinsonate Op. 30. Das Kriegerische, das dieser Musik eigentümlich ist, entspringt aus der Zeit, in der sie entstanden ist: die Revolution hatte Wien erreicht. Beethoven war von ihr hingerissen. Der Ritter von Seyfried sagt von ihm: „In vertraulicher Unterhaltung sprach er sich gerne über politische Ereignisse aus, die er mit einer seltenen Intelligenz und scharfem, klarem Blick beurteilte". Seine ganze Sympathie ging mit der Revolutionsidee. Er liebte das republikanische Prinzip, sagt Schindler, der Freund,

---

[1]) An Wegeler, 16. Nov. 1801 (Nohl XVIII).

[2]) Sie entblödete sich später nicht, Beethovens frühere Liebe zu ihr für ihren Mann auszubeuten. Beethoven half Gallenberg. „Il était mon ennemi; le était justement la raison pourque je lui fisse tout le bien possible", sagt er zu Schindler in einem seiner Konservationshefte von 1821. Das Gespräch wird z. T. in Beethovenschem Französisch geführt. Er verachtete Gallenberg. „Arrivé à Vienne, elle cherchait moi, pleurant, mais je la méprisais."

[3]) „Empfehlt euern Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte." Und in einem Brief vom 2. Mai 1810 an Wegeler: „Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, solange er noch eine gute Tat verrichten kann, längst wäre ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst".

[1]) An Wegeler (Nohl XVIII).

[2]) Das Miniaturbild von Hornemann aus dem Jahr 1802 zeigt Beethoven nach der damaligen Mode gekleidet, mit einem Backenbart, einem Tituskopf, dem Aussehen eines Helden von Byronschem Zuschnitt, aber auch mit der napoleonischen Hochspannung des Willens, der die Waffen niemals strecken wird.

der ihm in der letzten Zeit seines Lebens am besten kannte. Er war ein Anhänger der unbegrenzten Freiheit, der nationalen Unabhängigkeit. Er wollte, daß alle an der Leitung des Staates mitwirken sollten... Er wollte für Frankreich das allgemeine Wahlrecht und hoffte, daß Bonaparte es einsetzen und so den Grund zum Glück der Menschheit legen würde. Als Revolutionär im Sinne der Römer, von Plutarch erfüllt, träumte er von einer Republik, die vom Gott des Sieges, von Napoleon, dem ersten Konsul gegründet würde. Nun schmiedete er, Schlag auf Schlag, 1804 die Eroica [1]: „Bonaparte", eine Ilias auf das Kaiserreich, und 1805 bis 1808 das Finale der C moll-Sinfonie, das Epos auf die Verherrlichung des Ruhmes. Die erste wirklich aus der Revolution geborene Musik: in ihr ist der Geist der Zeit so lebendig wie in den unmittelbaren Eindrücken, die große einsame Seelen von gewaltigen Ereignissen empfangen; keine Berührung mit der Wirklichkeit vermag dieses innere Leben zu schwächen. In diesen Werken wird Beethoven zum Epiker, der aus den Kriegen und kriegerischen Ereignissen hervorgeht. Überall drücken sie sich in seinen Werken jener Zeit aus, vielleicht ohne sein Wissen: in der Ouvertüre zum „Coriolan" (1807), in der sie stürmen, im vierten Quartett Op. 18, dessen erster Satz so viel Verwandtes mit der Ouvertüre hat, in der Appassionata Op. 57 (1804), von der Bismarck sagte: „Wenn ich sie häufig hören würde, würde ich immer sehr tapfer sein", [1]) im Egmont bis herunter zu seinen Klavierkonzerten, wo im Es dur-Konzert Op. 73 (1809) sogar die Virtuosität heroisch wird, wenn Armeen vor unserem innern Auge vorbeiziehen. — Ist es ein Wunder? Beethoven wußte nicht, als er seinen „Trauermarsch auf den Tod eines Helden" (Sonate Op. 26) schrieb, daß der des Preises würdigste Held, General Hoche, der dem Ideal der heroischen Sinfonie viel näher kam als Bonaparte, in der Nähe des Rheins, auf den sein Grabdenkmal von der Höhe eines kleinen Hügels zwischen Koblenz und Bonn herabsieht, gestorben war. Aber er hatte in Wien zweimal das Schauspiel der siegreichen Revolution erlebt. Die französischen Offiziere wohnten im November 1805 der Première vom Fidelio bei, der General Hulin, der Sieger im Kampf um die Bastille, richtete sich bei Lobkowitz ein, dem Freund und Gönner Beethovens, dem die Eroica und die C moll-Sinfonie gewidmet sind. Am 10. Mai 1809 schläft Napoleon in Schönbrunn.[2]) Beethoven haßte später die französischen Eroberer. Aber einmal hat er den Pulsschlag der epischen Zeit auch in seinem Blute gefühlt, und wer diesen Heldenrhythmus nicht am eigenen Leibe empfindet, wird die Musik der berstenden Ereignisse und triumphierenden Kräfte nur halb verstehen.

(Erste Fortsetzung im nächsten Hefte.)

* * *

[1]) Wie man weiß, wurde die „Eroica" für und auf Bonaparte geschrieben. Das erste Manuskript trägt noch den Titel „Buonaparte". Als Napoleon dann zum Kaiser gekrönt wurde, geriet Beethoven in Zorn: „So ist der auch nichts anders wie ein gewöhnlicher Mensch", schrie er, und in seiner Entrüstung zerriß er die Widmung und schrieb den Titel aus Rache um in: „Heroische Sinfonie ... zur Erinnerung an einen großen Mann (Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo)". Diese Umänderung rührt beinahe. Schindler erzählte, daß später seine Verachtung für Napoleon nachließ. Er sah in ihm nur noch einen bemitleidenswerten Unglücklichen, einen aus allen Himmeln gestürzten Ikaros. Als er im Jahre 1821 die Katastrophe von St. Helena erfuhr, sagte er: „Vor 17 Jahren schrieb ich die Musik zu diesem traurigen Ereignis". Er gefiel sich darin, im Trauermarsch der Eroica eine Vorahnung von des Eroberers tragischem Ende zu sehen. — Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Sinfonie, vor allem ihr erster Satz, nach Beethovens Gefühl ein Bild von Bonaparte war, sehr verschieden zwar vom Original, aber so wie er ihn sah, so wie er ihn hätte haben wollen, d. h. als Genius der Revolution. Übrigens nimmt Beethoven im Finale der Eroica ein Hauptthema aus einem Werk auf, das er im Jahr 1801 zur Verherrlichung von „Prometheus" des Gottes der Freiheit, des Revolutionshelden par exellence, geschrieben hatte.

[1]) Robert v. Keudell, ehemaliger deutscher Gesandter in Rom: Bismarck und seine Familie 1901, französische Übersetzung von E. B. Lang. Robert v. Keudell spielte Bismarck die Sonate in Versailles am 30. Oktober 1870 auf einem schlechten Klavier. Bismarck sagte von dem letzten Satz: „Das sind die Kämpfe und das Schluchzen eines ganzen Lebens". Er zog jedem andern Musiker Beethoven vor und sagte mehr als einmal: „Beethoven bekommt meinen Nerven am besten".

[2]) Beethovens Haus lag in der Nähe der Befestigungen Wiens, die Napoleon nach der Einnahme der Stadt sprengen ließ. „Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her," schreibt Beethoven an Breitkopf & Härtel am 26. Juli 1809 „nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art." Ein Bild von Beethoven aus jener Zeit ist uns durch einen Franzosen, der ihn in Wien im Jahre 1809 getroffen hatte, überliefert worden: es ist der Baron de Trémant, Staatsrats-Auditor. Er macht eine malerische Beschreibung von der Unordnung, die in Beethovens Wohnung herschte. Er sprach mit Beethoven über Philosophie, Religion, Politik und besonders über sein Ideal, Shakespeare. Beethoven zeigte sich nicht abgeneigt, Trémont nach Paris zu folgen, da er wußte, daß er dort eine Gemeinde von Bewunderern hatte, sodaß das Konservatorium schon seine Sinfonien aufführte. (Siehe im „Mercure musical" vom 1. Mai 1906: Une visite à Beethoven par le baron de Trémont, publié par J. Chantavoine.)

Musikbriefe

Aus Innsbruck

Von Dr. Rudolf Felber

Ende Juli

Dem Krieger-Heimstättenverein Innsbruck war es gelungen, das auf der Rückkehr von einer Gastreise nach der Schweiz begriffene Orchester der Wiener Philharmoniker zu einer Veranstaltung in Innsbruck für seine Zwecke zu gewinnen. Es war nur ein Konzert in Innsbruck anberaumt, die überaus große Nachfrage bewog die Veranstalter alsbald, ein zweites anzusetzen. So wurden der 14. und 15. Juli zwei denkwürdige Tage für den musikverständigen Teil der Bevölkerung Innsbrucks.

Was es für Innsbruck bedeutet, ein Gastspiel dieser, man kann wohl sagen „ersten" Orchestervereinigung zu erleben, vermag nur zu sagen, wer hier lebt und, selbst musikbeflissen, in der Hauptsache mit den hier üblichen musikalischen Darbietungen vorliebnehmen muß, wenn er nicht gelegentlich einer Vergnügungsreise anderswo Besseres zu hören bekommt. Ein Erlebnis im wahrsten Sinne des Wortes war es für uns. Mir war leider nur das erste der beiden Konzerte anzuhören vergönnt.

Unter Felix v. Weingartners Leitung spielte das aus 120 Mitgliedern bestehende Orchester das Vorspiel zu „Parsifal", das Vorspiel zu den „Meistersingern", die unvollendete Sinfonie von Schubert und Beethovens Eroica (Sinfonie Nr. 3). Bei der Weingartnerschen Kunst des Dirigierens schien es, als ob alle erhabene Kunst, die wir da genießen durften, mit seinem Dirigentenstabe hervorgezaubert würde, und es schien wieder, wenn wir die Blicke von ihm wandten, als ob der Körper des Orchesters sich ganz natürlich frei und selbständig bewege, zwar von einem Willen geleitet, der ihm jedoch innewohnt und nicht von außen diktiert wird. Ich glaube, mit diesem Bilde das Ideal eines Dirigenten und eines Orchesters in ihrem Verhältnis zueinander gekennzeichnet zu haben.

Die Klangwirkung dieses Meisterorchesters kam in unserem geräumigen und gut akustischen Stadtsaal voll zur Geltung, sie erschien uns, die wir an solches Spiel nicht gewöhnt sind, wie etwas Göttliches. Das ebenmäßige Verhältnis der Klangfarbe der Streicher und jener der Bläser, die in ihren dynamischen Maßen gegenseitig genau abgestammt schienen, war uns immer ein erträumtes, aber unerreichtes Ideal. Es wird wohl auch wenige Orchester geben, bei welchen auf diesen Gegenstand ein solcher Wert gelegt wird. Meist wird dynamisch das Bläserelement überwiegen und die reine Farbenwirkung dadurch stören.

Die Tongebung aller Instrumentengruppen ist unerreicht schön: wo sie selbständig auftreten, von edelster Gesangwirkung, wo sie sich ablösen, voll packender Kontraste, wo sie zusammenklingen, von prächtigster Farbenwirkung.

Es würde zu weit führen, in Einzelheiten einzugehen und zu schildern, was an den einzelnen Werken uns besonders gefesselt und entzückt hat. Solches fällt auch außerhalb des Rahmens und Zweckes dieser Ausführung, welcher lediglich ist, zu zeigen, daß unsere Stadt ein dankbares Feld für ausübende Künstler und Künstlervereinigungen ist, und sie einzuladen zu kommen, unsere herrlichen Naturwunder zu sehen und gleichzeitig materielle und künstlerische Erfolge zu erringen.

Aus München

Von E. v. Binzer

Mitte Juli

Solovorträge auf der Harfe — man suche in den aufgespeicherten Stößen von Konzertprogrammen aus den letzten Jahren oder im Gedächtnis, dem getreuen Archiv für besondere Eindrücke: wahrhaftig herzlich selten ist uns eine Probe von diesem Zweige der Instrumentalmusik geboten worden. Und nicht nur in München selten, wie die eigene Erfahrung zeigt, sondern auch allerorts, wie der Programmaustausch aus Nord, Süd, Ost und West beweist. Die Harfe hat in unserer Zeit ihre Pflegestätte fast ausschließlich im Rahmen des großen Orchesters gefunden; ihre Sondererfolge als Soloinstrument ruhen als Dokumente der Vergangenheit im Kuriositätenschrank, und es zählt zu den auffallenden Konzerterscheinungen, wenn wir einmal Mozarts Duo für Flöte und Harfe auf unserem Podium begegnen. Welche Sonderstellung nimmt also eine Solistenveranstaltung ein, deren Dritteil von Soloharfe bestritten wird! Wer noch nicht Gelegenheit gehabt hatte, einen perfekten Virtuosen auf der Harfe zu hören, als welche z. B. Snoer und Magistretti überall bekannt sind, mag überrascht gewesen sein durch die geradezu farbenreiche Palette, durch die tatsächlich vielseitige Ausdrucksmöglichkeit in der Behandlung des Instrumentes, das in dem von Gussa Heiken (Sopran), Else Hoffmann-Richter (Klavier) und Paula Klein (Harfe) gegebenen Konzerte durch zwei größere unbegleitete Nummern vertreten war. Daß das Interesse an den Darbietungen der Harfenistin bis zum Schlusse wachblieb, lag nicht nur an dem Reiz der Seltenheit, der Ohr und Auge fesselte — wie gerne genießt man zumal im Konzertsaal in der „schönen Form" die „schöne Seele", diese jetzt immer mehr verschwindende Harmonie des Schönen! —, lag auch nicht nur in dem unterhaltsamen Verfolgen der Lösung technischer Fragen: das Wertvollste bestand in der musikalischen Beredtsamkeit der Vorträge, in der lebendigen Gestaltung des Werkes (wie z. B. der den Namen ihres Schöpfers in Ehren tragenden Cmoll-Fantasie von Louis Spohr), in der mit feinem Sinne nachempfundenen Stimmung des Jahreszeitenbildes „Herbst" von J. Thomas. Fräulein Paula Klein — eine junge Münchenerin — wußte somit mehr zu geben, als man im allgemeinen von ihren Fachkollegen zu erwarten gewohnt ist, die sich der Harfe nicht in erster Linie als einem Soloinstrumente widmen. Ihre auffallende technische Gewandtheit und ihr natürlich und lebhaft empfindender Musiksinn, verbunden mit einer besonderen Gabe, in des Wortes einwandfreiester Bedeutung Effekte in wohlabgewogenem Wechsel gegeneinander auszuspielen, stellen Fräulein Klein einen ehrenden Geleitbrief für die Virtuosenlaufbahn aus, die sie mit schönstem Erfolg betreten hat. Ein guter Schicksalsstern hat sie dem Instrument, für das sie bestimmt zu sein scheint, zugeführt, und das zu einer Zeit, da sie durch dessen Wahl allein schon des Interesses unseres Publikums sicher sein kann. Möchte ihr auch in bezug auf die spärliche Literatur für Harfe der Weg offen, alte Schätze ihr zugänglich sein und noch ungekannte Ernte aus dem wenigbebauten Lande durch unsere zeitgenössischen Komponisten zur Verfügung stehen. — Das Interesse an den übrigen Vorträgen jenes Abends konzentrierte sich auf die Uraufführung eines „Entsagung" benannten Liederkreises von Siegfried Kallenberg (nach Texten von G. F. Hagen), der durch persönliche Begleitung am Klavier auch die künstlerische Führung übernommen hatte. Auch dieses Op. 40 zeigt — wie seine Vorgänger, soweit sie uns bisher begegneten — des aus ernster Überzeugung schreibenden Komponisten stellenweise sogar bis zur klanggefährdenden Eigenwilligkeit selbständiges Temperament und die ihm wesenseigenen poetisch-lyrischen Streiflichter seiner herb-düsteren, gefühlstiefen Unbiegsamkeit. Eine diesem Charakter gerade entgegengesetzte Natur kam in dem Duo Op. 117 von Adolf Wallnöfer zu Worte, das unsere vortreffliche Geigerin Sophie Blum mit Professor Schmid-Lindner als Novität boten —: vergnüglich plaudert die technisch stellenweise recht anspruchsvolle Sonate, die ihren vorangehenden und nachfolgenden Programmgefährtinnen von Thuille und César Franck in bezug auf Gedankenfülle und -tiefe nicht nacheifert und folglich das Publikum angenehm unterhält. Dagegen finden wir bei Hermann Zilcher in schönem Ebenmaße die Vereinigung der erfolgsichernden Gabe, das Ohr des Hörers sofort zu fesseln und in sein farbigschimmerndes Fantasiereich zu führen, mit

einem stillbetrachtenden, forschenden Ernst und großer Beweglichkeit des Empfindens. Diese Eigenschaften treten in seiner neuen Klavierkomposition Op. 34 wiederum zutage, wenn diesselbe auch nicht in dem Maße den Stempel ausgeprägter Gedankeneigenheit trägt wie so manches frühere Werk aus des gleichen Komponisten Feder. Der zum musikalischen Vorwurf dienende Stoff — neun Klangstudien in Gestalt eines „Bilderbuches", das, gewissermaßen mit Kinderaugen gesehen, die Eindrücke eines Tages beschreibt — ist aber nach jeder Richtung hin mit lebendigem Sinn erfaßt, glücklich in seinen kontrastierenden Wirkungen zusammengestellt und, im Rahmen poetischer Kleinkunst gehalten, harmonisch abgerundet. Die Frische der zweiten Nummer „An die Arbeit", die nachdenksame Stille der beiden letzten „Abendgang" und „Nachtigall-Einschlafen" möchte ich als die bestgelungensten Stimmungen ansehen, wogegen der klangliche Reiz des dritten Stückleins „Glockenspiel" bei den Zuhörern den Wunsch nach Wiederholung erweckte. Die sich dazu bereitfindende Interpretin der Novität, eine der besten in München ansässigen Pianistinnen — Helene Zimmermann —, hatte sich ein außer dieser Neuheit nur bekannte wertvolle Werke umfassendes Programm gewählt, das ihr Gelegenheit gab, außer ihrer rhythmisch kernigen, blanken und schattierungsreichen Technik namentlich ein ihr in hohem Maße eigenes poetisches Nachschaffen zur Geltung zu bringen; zumal der Vortrag von Schuberts Moment musical As dur Op. 94 und vom Andante espressivo und Intermezzo aus Brahms' F moll-Sonate überzeugte von ihrer sympathischen Künstlernatur und bereitete einen vollkommenen Genuß. Ihre Kölner Fachkollegin Lonny Epstein spielte aus dem Manuskript Weismannsche Klavierstücke, die nicht in gleichem Maße Sympathien erwecken konnten wie die ihnen vorangegangenen zwei Klavierstücke Op. 8 von Walter Lampe, die in Rhythmik, Harmonik, Aufbau den belebenden Pulsschlag, das sensible Hören und die Verstandesschärfe eines zudem mit ausgesprochener Schaffenskraft bedachten Künstlers verraten. Einem diesem Naturell sozusagen verwandten „Aristokraten" aus dem Komponistenkreise früherer Jahre, dessen Name unbegreiflich selten auf Programmen zu finden ist, begegneten wir in dem großen Konzert, das im Juni zugunsten der Kriegsfürsorge des Münchener Journalisten- und Schriftstellervereins im Odeon veranstaltet wurde. Ernst v. Possart trug Felix Dahns Dichtung „Graf Walther und die Waldfrau" vor, dessen melodramatische Begleitung von Alexander Ritter durch Professor Schmid-Lindner, der zuvor mit Webers Konzertstück F moll unter Leitung von Professor Wilhelm Sieben (mit der verstärkten Kapelle der Standortmusik I und II) geglänzt hatte, in mustergültiger Weise ausgeführt wurde: eine ungemein heikle, schwere, aber ebenso — in künstlerischem Sinne — dankbare Aufgabe. Welche Fülle delikatester musikalischer Gedanken, welcher Reichtum tonmalerischer dezenter Mittel und welche subtile Geschmeidigkeit der technischen Formen in Ritters Musik! Das war Edelkunst! Und diese Hand in Hand gehend mit Possarts souveränem Vortrag der edlen Dichtung: eine Doppelgabe der Vollkommenheit! Daneben sei der den gleichen Abend bereichernden Mitwirkung Professor Petschnikoffs gedacht, der die seinem Spiele in bestrickender Weise eigenen Reize des süßesten Tones und der gewissenhaftesten und doch stets unmittelbar als Gemütsausdruck wirkenden Detailarbeit in Vieuxtemps Fantasie-Appassionata von neuem bewundern ließ.

Eine hervorragende Sonderstellung nahmen die Konzerte ein, in welchen Dr. Ludwig Landshoff als Dirigent tätig war und von seiner als Spezialvertreterin des bel canto bereits aufs vorteilhafteste bekannten Gemahlin Philippine Landshoff unterstützt wurde. Bis vor kurzem dem Münchener Publikum nicht als Kapellmeister, sondern als in hohem Maße verdienstvoller Musikhistoriker und Herausgeber kostbarer Schätze namentlich der altitalienischen Vokalmusik überraschte Dr. Landshoff durch die technische Fertigkeit, ja Überlegenheit seiner Direktionskunst, die, auf seinen grundfesten Stilkenntnissen auf seiner vorbildlichen Treue in der Darstellung ruhend, Vollendetes gibt, zumal sich bei Dr. Landshoff als Ergänzung seiner genannten Qualitäten eine sprühende Lebendigkeit und tiefwurzelnde Beseelung ausspricht, die von prägnantester Rhythmik regiert wird. Unter der Obhut solcher Vorzüge bis aufs kleinste durchgearbeitet, entfalteten sämtliche zur Aufführung gebrachten Werke die volle Blüte ihrer unvergänglichen, aber meist durch den Schleier der Unvollkommenheit oder den Staub pedantischer Trockenheit nicht in ihrer vollen Kraft leuchtenden Schönheit. Der Abend, den ich zu hören Gelegenheit hatte, bot Glucks für München geradezu unbekannt zu nennende geniale Suite aus dem „Don Juan"-Ballett, die im Klavierauszug in Landshoffs „Alte Meister des Belcanto" (Edition Peters) erschienene Menuett-Ariette aus des gleichen Meisters Oper „Il Trionfo di Clelia", eine an gleicher Stelle veröffentlichte Arie aus Cimarosas Oper „La vergine del sole", Mozarts 1789 komponierte Arie „Vado ma dove", seine selten gehörte D dur-Sinfonie (Köchel 504) und Joh. Christian Bachs — sozusagen des musikalischen Taufpaten Mozarts — köstliche B dur-Ouvertüre. Das „Neue Münchener Konzert-Orchester" zeigte eine erquickende Spielfreudigkeit und, unter seinem vorzüglichen Konzertmeister, eine besonders hervorzuhebende Genauigkeit und Anpassungswilligkeit, sodaß der Dirigentenstab Dr. Landshoffs dessen Intentionen erfreulicherweise in Wirklichkeit umsetzen konnte. Da hörte man ein klingendes egalisiertes pianissimo, ein schwellendes schmiegendes piano, ein edles forte und unisono-pizzicati und Akkordgänge hatten Nerv und Geschlossenheit bei spontaner Elastizität. Wie zu erwarten, boten die Darbietungen Philippine Landshoffs Auserlesenes. Ihre Kopftonbehandlung, ihre Koloraturvirtuosität legten beredtes Zeugnis von der Trefflichkeit der Schulung durch den spanischen Stimmbildner Professor Eladio Chao ab und feierten, im Bunde mit ihrem tiefkünstlerischen Ernst, glänzende und vollauf verdiente Triumphe. Eine scheinbar, aber nicht wirklich nebensächliche Frage, die sich nur seinerzeit schon bei ihren vorjährigen Vorträgen altitalienischer Arien aufdrängte, kann ich auch heute nicht verscheuchen: muß man denn italienische Musik (z. B. Cimarosa) deutsch singen, weil wir im Zeichen des Völkerkrieges leben? muß die Kunst vergangener Jahrhunderte sich dem Joche heutiger Politik beugen? ist man darum ein schlechter Patriot, weil man die Ehrfurcht vor dem Ur-Empfinden des ausländischen Meister wahrt, weil man dessen wohlerwogene Vertonung seiner Sprache als Ausfluß seines Seelenlebens nicht in die Fesseln eines ungenügenden „Ersatzes" durch fremden Wortschatz geschlagen sehen will? (ganz abgesehen von der heillosen Erschwerung der Koloraturfertigkeit durch die deutsche Lautierung!); oder sollte unser Publikum wirklich so betrübliche Kurzsichtigkeit und Einseitigkeit zeigen, bei dem Klange ausländischer Worte des Dankes gegen einen Meister der Tonkunst — unseres internationalsten, unbegrenzbarsten Besitzes — zu vergessen, weil unsere Sonne ihn zufällig auf nichtdeutschem Boden seinen Höhenpfad entlanggeleitete?

Einiges Erwähnenswerte ist, teils infolge Kollision der Konzerte, teils auch infolge durch Kriegsverhältnisse veranlaßte Abwesenheit, für mich leider nicht persönliches Erleben geworden, doch möchte ich nicht versäumen, aus dieser leider ungenannt bleibenden Serie von Namen einen neuen herauszugreifen, der durch die Geschlossenheit des Willens und Aussprechens seiner Trägerin die Garantie gibt, des öfteren in unserem Musikleben an ehrenvoller Stelle wiederzukehren und, wiederholt gerühmt, allgemeiner bekannt zu werden. Das ist Margarete v. Mikusch, deren Kompositionen, u. a. Vokallyrik und ein Streichquartett Op. 6, den Beweis einer ernsten schöpferischen Begabung und technischer Beherrschung, unter zurzeit noch spürbarem Übergewicht einer gewissen Reflexion und tonalen Kombination, gegeben haben.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Ende Juli

Trotz des tobenden Weltkrieges oder vielleicht gerade infolge der durch ihn geschaffenen besonderen sozialen Verhältnisse hat unsere diesjährige Konzertsaison länger als andere Jahre gedauert und uns zu einer Zeit, da sonst die Türen der Konzertsäle längst geschlossen sind, noch eine bedeutsame Uraufführung gebracht.

Um der zeitlichen Reihenfolge Rechnung zu tragen, seien bei meinem heutigen Berichte zunächst die beiden letzten der vier vom Klub deutscher Künstlerinnen veranstalteten „Neuen Sinfoniekonzerte" besprochen. Das dritte derselben war ein Konzert der Überraschungen: Zunächst schon dadurch, daß man mit der weiteren Abhaltung dieser Konzerte fast nicht mehr gerechnet hatte und nun vorerst das dritte wenigstens doch zustande kam; dann durch das erstmalige Auftreten unseres Theaterkapellmeisters Dr. Heinrich Jalowetz als Konzertdirigent und schließlich durch die Vermittlung der Bekanntschaft einer neuen Konzertpianistin. Dr. Jalowetz' Namen wird man sich merken müssen, denn er hat für ein Debut als Konzertdirigent außerordentlich gut abgeschnitten; Webers dankbare „Euryantheouvertüre" und Brahms' selten gespielte dritte Sinfonie bekommt man nicht oft in so passionierter Interpretierung zu hören wie diesmal durch ihn. Freilich ersetzt Dr. Jalowetz vorläufig das heilige Feuer elementarer, nach und nach und dadurch umso wirksamer vorbereiteter Steigerungen durch Passion und leidenschaftliches Drängen, die klassische Abgeklärtheit ruhiger Zeitmaße durch wohliges Schwelgen in denselben und warm empfundene Hingabe, aber das sind Sachen der Routine und Übung. Die in dem Konzerte mitwirkende Pianistin Frl. Eleonore Joksch ist den Prager Musikliebhabern keine Unbekannte; hat sie doch die ausgezeichnete Schule unseres Musikkonservatoriums genossen und dort in den intimen Schülerabenden oft mehr als gewöhnlich aufhorchen gemacht. Sie zeigte sich bei diesem ersten Auftreten vor der großen Öffentlichkeit, überraschend schnell zu eminenter künstlerischer Reife gelangt, in Liszts Esdur-Konzert als Pianistin von überwältigender Kraft des Tones und von einer nur den größten Künstlern eignenden Individualität in der Auffassung und Gestaltung. Das vierte und letzte dieser „Neuen Sinfoniekonzerte" war als Neuheitenkonzert geplant und hätte neben M. Regers „Sinfonischem Prolog" und H. Rietschs sinfonischer Dichtung „Münchhausen" auch die Musik Pfitzners zu Ibsens „Fest auf Solhaug" bringen sollen; in letzter Stunde mußte Pfitzner der siebenten Sinfonie Anton Bruckners weichen. Dirigent dieses Konzertes war wieder der eigentliche spiritus rector und Urheber dieser „Neuen Sinfoniekonzerte" selbst, der tiefgründige Dr. v. Keußler. Regers sinfonischer Prolog zu einer Tragödie wurde vom Publikum mit Recht nicht verstanden; dieses inhaltslose und gesuchte, sich in langweilige Weitschweifigkeiten verlierende Opus ist eben unfaßbar. Rietschs sinfonische Dichtung „Münchhausen" wurde aus dem Manuskripte gespielt. Sie lehnt sich streng an die gleiche Dichtung Eulenbergs an und ist darum auch nur dem verständlich, der jene kennt; etwas Besonderes und Überragendes für die sinfonische Literatur bedeutet Rietschs in reiner, verständlicher und liebenswürdiger Weise geschriebenes Werk kaum.

Zu einem bedeutsamen Kunstereignisse gestaltete sich das letzte satzungsmäßige Konzert des Prager „Deutschen Singvereins", das unter der Leitung des Komponisten, der gleichzeitig der gegenwärtige musikalische Führer des Vereines ist, die Uraufführung von G. v. Keußlers biblischem Oratorium „Jesus aus Nazareth" brachte. Daß Keußlers starkes und ursprüngliches Talent sich am besten im Oratoriumstile offenbart, ist von mir an dieser Stelle zuerst und wiederholt behauptet worden; die Aufführung dieses seines neuesten Werkes hat mir abermals recht gegeben. Die Verinnerlichung und Tiefe seiner Tonsprache findet in diesem neuen Werke besonderen Ausdruck und läßt Schlüsse zu, die Keußler auf dem Gebiete der Oratorienschöpfung einen der ersten und eine neue Richtung weisenden Platz sichern. Der deutsche Singverein gab sein bestes und reifstes Können her. Keußlers Werk fordert auch wie kaum ein zweites einen in jeder Hinsicht erstrangigen und auf der obersten Stufe chorgesanglichen Könnens stehenden Verein, wenn es die gedachte Wirkung erzielen soll. Über Keußlers Werk selbst vermag ich nach dem bloßen einmaligen Hören und ohne Einsicht wenigstens in den Klavierauszug bezüglich der Einzelheiten kein zuverlässiges Urteil zu fällen. Der Gesamteindruck läßt sich zusammenfassen in die Anschauung: Modernisierter Oratorienstil Bachs, dessen Evangelist durch Orchesterzwischenspiele ersetzt ist. Das Oratorium zerfällt in zwei Teile: Der erste behandelt das Leben Jesu von der Taufe bis zu seinem Einzuge in Jerusalem, der zweite sein Leben und Leiden bis zur Grablegung; vorangestellt sind dem Oratorium zwei als Einleitung dienende Weihnachtslieder, während in einem separaten Schlußteile Auferstehung, Himmelfahrt und Herrschaft Jesu geschildert werden. Die Hauptaufgabe in dem Werke fällt dem Chore zu, der auf alten Chorälen fußend vor mächtige Aufgaben gestellt wird, während die Solisten (Tenor und Alt) durchaus nur in den aus dem logischen Handlungsgange sich ergebenden Stellen zur Verwendung kommen und vor allem zur Erzielung der dramatischen Wirkung berufen sind, welche in der wirksamen Gegenüberstellung von Chor und Einzelgesang ihren stärksten Ausdruck findet. Ein Kinderchor, gleichfalls nicht gesucht verwendet, sondern aus der Handlung sich ergebend, vermittelt schlicht und warm empfundene Kinderszenen. Die besten und wirksamsten Teile des Oratoriums sind der Schluß des ersten Teiles (Ein' feste Burg ist unser Gott), die Bergpredigt, der Einzug Jesu in Jerusalem, die Abendmahlszene, die Grablegung und Auferstehung. Die Aufführung des fast drei Stunden ausfüllenden Werkes vollzog sich ganz unter den üblichen äußeren Zeichen einer sensationellen Uraufführung und brachte dem Komponisten von seiten der ebenso musikverständigen Prager deutschen Gemeinde wohlverdiente, reiche Ehrungen.

Zum Schlusse sei für diesmal noch der letzte Abend unseres Kammermusikvereines erwähnt, der mit der hervorragenden Cembalospielerin Wanda Landowska und dem ausgezeichneten Wiener Cellisten Paul Grümmer als Gästen Kammermusik des achtzehnten Jahrhunderts in der Besetzung ihrer Zeit brachte. Es war jedenfalls ein interessanter und delikater Genuß, Johann Sebastian Bachs Meisterwerke in dem Stile seiner Zeit und in der Ausführung so meisterhafter Künstler zu hören.

Über die künstlerischen Ergebnisse unserer deutschen Oper berichte ich das nächste Mal.

Rundschau

Noten am Rande

Verdis Opern vor deutschen Gerichten. Von dem Hanseatischen Oberlandesgericht Hamburg ist ein für die Aufführungs- und Urheberrechte sehr bedeutsames Urteil verkündet worden; es handelt sich um die Frage, ob die Werke Verdis in Deutschland noch nach Maßgabe des deutschen Rechts geschützt sind. Die erste Instanz hat die Frage bejaht und festgestellt, daß Verdi in Deutschland noch bis zu dem Jahre 1931 geschützt ist. Das Oberlandesgericht Hamburg hat diese Entscheidung bestätigt. Hinsichtlich der fortdauernden Geltung der Berner Konvention zum Schutze der Urheberrechte auch

während des Krieges im Verhältnis zwischen Deutschland und Italien ist dieses das erste Urteil, das in Deutschland ergangen ist. Die Auffassung des Hanseatischen Oberlandesgerichts steht in vollem Einklang mit der Haltung der deutschen Verleger, die stets daran festgehalten haben, daß das große Kulturwerk, das in der genannten Konvention zu erblicken ist, durch den Krieg nicht gestört werden darf.

Grabbe und Lortzing. Erich Köhler hat eine Bühnenbearbeitung von Grabbes „Don Juan und Faust" vollendet, die im Manuskript für das Nürnberger Stadttheater erworben wurde und unter der Spielleitung von Johannes Tralow ihre Uraufführung erleben wird. Für die Tragödie hat Lortzing als damaliger Kapellmeister des Detmolder Hoftheaters anläßlich der dortigen Uraufführung im Jahre 1829 eine Bühnenmusik geschrieben, die bis vor kurzer Zeit verschollen war. In einer Überarbeitung, die der bekannte Lortzing-Forscher G. R. Kruse nach der in seinen Händen befindlichen handschriftlichen Partitur des Komponisten vorgenommen hat, wird diese Musik in Nürnberg wieder benutzt werden.

O Deutschland hoch in Ehren. Über dieses bekannte deutsche „Trutzlied", das heute vor drei Jahren bei Ausbruch des Krieges unzählige Male von den Lippen unserer ausziehenden Streiter erscholl, ist aus der Feder von Dr. Karl Reisert im Verlag der Königl. Universitätsdruckerei in Würzburg eine kleine interessante Schrift mit Bildnissen, Handschriftenproben und zahlreichen hisher unbekannten Briefen erschienen. Das 1859 zum ersten Male gesungene Lied, dessen altbekannter Text von dem Schulrat Ludwig Bauer in Augsburg (gestorben 1910) herrührt, dessen zündende Melodie aber Heinrich Hugo Pierson (gestorben 1873) geschaffen hat, ist auch die ganze lange Kriegszeit hindurch gar oft erklungen.

Das Denkwidrige in der Bezeichnung der Intervalle. Unter obigem Titel bringt Karl Eitz in Heft 30 der „Neuen Zeitschrift für Musik" die Anregungen zu einer anderen, wie er glaubt, sinngemäßeren Intervallbezeichnung, die auf den ersten Blick etwas für sich hat. Bei genauer Betrachtung aber bin ich zu dem Resultat gekommen, daß die alte Bezeichnung unter allen Umständen die einfachere und logischere ist. Die erste Stufe oder die erste Klasse einer Schule heißt Prima, die zweite Sekunda usw., warum soll das in der Musik nicht gerade so sein? Wenn ich nun weiterzähle, so sind von c bis g 5 Stufen, also ist g die fünfte = Quinte. Von g bis h sind 3 Stufen, also ist sie die Terz zu g. Hier setzt nun Eitz ein, indem er die Summe einer Quinte und einer Terz als Septime als widersinnig bezeichnet, wobei er aber übersieht, daß der eine Ton, nämlich g, doppelt gerechnet ist. Eitz macht insofern einen Denkfehler, als er die Ordnungszahlen nach dem Sinne der Grundzahlen zueinander addiert. Ordnungszahlen lassen sich nicht miteinander addieren, denn eine „Fünfte" z. B. ist ein für sich stehender Begriff, eine „Dritte" ebenfalls, und verschiedene Begriffe lassen sich nie und nimmer miteinander addieren. Daß nun eine 5 und eine 3 in dem musikalischen Maßstabe die 7. Stufe trifft, liegt einfach darin, daß dadurch ein dritter neuer Ton entsteht, eben die Septime, die zu dem ursprünglichen Grundton einen dritten Begriff bildet, der von den Teilbegriffen unabhängig ist. Der Widerspruch erklärt sich von selbst dadurch, daß der doppelt gerechnete Ton bei der mechanischen Summierung abgezogen werden muß, nämlich $5 + 3 - 1 = 7$. Ebenso bei den anderen von Eitz angeführten Beispielen, z. B. $3 + 3 + 3 = 7$, nämlich: $3 + 3 + 3 - 2 = 7$, weil zweimal ein doppelter Ton zu berechnen ist. Stelle ich mehrere voneinander unabhängige Intervalle ohne gemeinsame Töne unmittelbar nebeneinander, so stimmt übrigens auch das mechanische Rechenexempel: $c - e + f - a = 3 + 3 = 6$. Abgesehen aber hiervon entsteht die Frage nach der praktischen Brauchbarkeit. Das Zählen der Intervalle nach den Tonleiterstufen, das ja übrigens auch Eitz als logisch zulässig anerkennt, ist so ungeheuer einfach und einleuchtend, daß eine Abkehr hiervon fast undenkbar ist. Von c bis c' sind 8 Stufen, nun soll c' mit einem Male ein „Siebener" sein? Und warum soll die 1. Stufe zum „Keiner" degradiert werden? Kein bedeutet soviel wie Null oder Nichts. Mit Nichts aber kann ich nicht anfangen, oder fängt Herr Eitz mit 0 an zu zählen? Das sind ausgeklügelte Spitzfindigkeiten, die sich in der Theorie ganz schön ausnehmen, für die Praxis aber nur Verwirrung bedeuten würden. Auf die Praxis aber kommt es doch in erster Linie an. L. Wuthmann

Kreuz und Quer

Bergen (Norwegen). Während es bisher in ganz Norwegen nur ein ständiges Orchester großen Stils — das des Nationaltheaters in Christiania — gab, wird in naher Zukunft jetzt auch Bergen eine solche Einrichtung und damit einen festen Mittelpunkt für sein ganzes Musikleben erhalten. Zur Begründung eines städtischen Orchesters in Bergen hat bereits im Vorjahre ein Privatmann 100000 Kronen gespendet. Ein anderer ist ihm dann mit einer gleichen Gabe nachgefolgt, und weiterhin wurden noch zusammen 135000 Kronen von privater Seite gesammelt. Die Stadtverwaltung hat nunmehr für den gleichen Zweck den Betrag von einer halben Million Kronen, auf zwei Haushaltjahre verteilt, bewilligt, und schließlich stehen noch die Zinsen der Edvard Grieg-Stiftung zur Verfügung, die ganz der Förderung des Bergener Musiklebens gewidmet ist und in diesem Jahre voraussichtlich den Betrag von 100000 Kronen erreicht. Auf Grund dieser bedeutenden Mittel hat die Bergener „Harmonie" den Plan zur Neugestaltung des städischen Musiklebens entwerfen können. Es soll im Herzen der Stadt ein Konzertgebäude großen Stils errichtet werden. Das Orchester wird mindestens 45 Mann stark sein und während der auf neun Monate berechneten Spielzeit wöchentlich zwei Konzerte, ein volkstümliches und ein Sinfoniekonzert, geben.

Berlin. Max Bruch, der am 6. Januar 1918 seinen 80. Geburtstag feiert, hat dem Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig zwei Chorkompositionen übergeben, die er selbst als seine letzten Werke bezeichnet: einen Frauenchorzyklus „Christkindlieder" sowie ein etwa eine Viertelstunde dauerndes Chorstück mit Orchester „Die Stimme der Mutter Erde", das in Berlin, Köln, Görlitz usw. anläßlich seines 80. Geburtstages seine ersten Aufführungen erleben wird.

Berlin. Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands wählte Xaver Scharwenka zum Vorsitzenden. Das mit der Bühnengenossenschaft getroffene Abkommen wegen der Überwachung der Wohltätigkeitskonzerte und die damit verbundene Beschränkung der Ausbeutung der konzertierenden Künstler hat erfreuliche Früchte getragen. Die Vorbereitung zur Errichtung einer eigenen Konzertdirektion sind in vollem Gange. Außerdem soll der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands an das große Bühnenkartell angeschlossen werden, das von der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen, dem Chorsängerverband und dem Musikerverbande gebildet wird.

— Die Königl. Kapelle in Berlin bringt in der bevorstehenden Spielzeit als Neuigkeiten die III. Sinfonie von Paul Büttner und Iwan Knorrs „Passacaglia und Fuge".

— Georg Schumanns „Totenklage", die auch textlich so recht in unsere heutige Zeit paßt, wird die Konzertgesellschaft in Köln zu Gehör bringen. Desselben Tonsetzers „Ruth" wird in Heidelberg und Rostock in diesem Winter zur Aufführung gelangen.

Eisenach. Die neue Bach-Gesellschaft wird in Eisenach Ende September ein zweitägiges Bach-Fest unter Leitung des Thomas-Kantors Prof. Dr. Gustav Schreck abhalten. Am 29. September findet eine Kammermusik mit a cappella-Chören und instrumentalen Darbietungen statt, am Nachmittag die Hauptveranstaltung mit Vorträgen über die reichere Gestaltung des Gottesdienstes, am 30. Festgottesdienst mit musikalischer Ausgestaltung und am Nachtmittag ein Kirchenkonzert mit Chören nach Texten von Luhers Zeitgenossen.

Koburg. Hofkapellmeister Alfred Lorenz am Herzogl. Hoftheater in Koburg und Gotha ist zum Generalmusikdirektor ernannt worden. Er hat als Kammermusiker und musikalischer Assistent in Bayreuth begonnen und fast 20 Jahre als Kapellmeister am Koburg-Gothaer Hoftheater gewirkt.

Leipzig. Händels „Jephta" in der Bearbeitung von Hermann Stephani wird in der bevorstehenden Konzertzeit u. a. der Volkschor in Wien und Görlitz aufführen. Desselben Meisters „Semele" läßt Professor Rahlwes in einer Neubearbeitung ebenfalls bei Leuckart in Leipzig erscheinen.

— Das Forschungsinstitut für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig hat jetzt seine erste Veröffentlichung herausgegeben. Der Leiter Prof. Dr. Hugo Riemann gibt darin den ersten Teil: Folkloristische Tonalitätsstudien I, Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesang. Es ist ein erster Versuch, den verschiedenen Stadien der Entwicklung des musikalischen Hörens nachzugehen. Leitender Gesichtspunkt ist für Riemann die Überzeugung, daß die Melodie-Erfindung einer Nation oder eines Zeitalters an festliegende melodische Normaltypen gebunden ist, deren Aufdeckung und Erklärung die zunächst fremdartig anmutenden Idiotismen auch uns und der Gegenwart verständlich macht. Wichtiger als die das Interesse lebhaft beschäftigenden Seltsamkeiten dieser nationalen Eigenarten ist aber der Nachweis der historischen Entwicklung des modernen Tonartenwesens aus den alten Formen der anhemitonisch-pentatonischen und der ditonisch-pentatonischen Skalen über die im Wesenskerne tetrachordalen altgriechischen Tonarten und die Kirchentöne des Mittelalters. Die Arbeit ist als ein Beitrag zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen" anzusehen, deren Zweck und Wesen Riemann im Jahrbuch 14/15 der Musikbibliothek Peters erstmalig umrissen hat („Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen").

Lübeck. In Bad Smartau bei Lübeck starb der Opernleiter Alfred Reinboth, dessen Name mit manchem Erfolge deutscher Kunst im Auslande, namentlich in Holland, verknüpft ist und der sich in dieser Richtung auch während der ersten Kriegsjahre betätigt hat.

Mannheim. Aus dem 18. Jahresbericht der Hochschule für Musik in Mannheim entnehmen wir, daß die Anstalt unter der nun zehnjährigen Leitung Professor Karl Zuschneids einen bedeutenden Aufschwung genommen hat. Die Schülerzahl ist auf über 900 im abgelaufenen Schuljahr gestiegen; das Seminar zählte 42 Besucher, von denen 7 ihre Reifeprüfung mit Erfolg ablegten. Eine Reihe öffentlicher Konzerte, z. T. mit Orchester, zeugten von gediegener künstlerischer und musikerzieherischer Arbeit. Mit einer Prüfungsaufführung der Opernschule im Hoftheater schloß das Unterrichtsjahr erfolgreich ab.

Sondershausen. Das Fürstliche Konservatorium der Musik in Sondershausen hat unter seinem tatkräftigen Leiter, Hofkapellmeister Professor Corbach, das dritte Kriegsjahr erfolgreich abgeschlossen und in einer Reihe wohlgelungener Prüfungsaufführungen einen neuen Beweis für seine starke künstlerische Lebensfähigkeit erbracht. Die Darbietungen von Einzelaufzügen aus „Fidelio", „Margarethe" und „Lustigen Weibern" standen auf derselben achtunggebietenden Höhe wie die Gesamtwiedergabe von Humperdincks reizvollem Märchenspiel „Hänsel und Gretel" im Fürstl. Theater. — Während des verflossenen Zeitraums von einem Jahre war das musikalische Leben in der kunstsinnigen thüringischen Rezidenz ein außerordentlich reges. Neben zwölf öffentlichen Musikabenden des Konservatoriums standen neun Kammermusikabende, bei denen außer heimischen Kräften Marta Stapelfeldt, Liselotte Schultze-Münzer, Elisabeth Hoffmann und Betty Matern-Trede mitwirkten. An Orchesterabenden waren u. a. Hofpianistin Celeste Chop-Groenevelt (Berlin) mit den Klavierkonzerten von Kaun und Sinding, Marie Knüpfer-Egli (Dresden) mit Arie und Liedern, Prof. Bertrand Roth (Dresden) mit Beethovens Es dur-Konzert (auch mit einem Beethoven-Sonatenabend) gefeierte Gäste. Prof. Max Chop (Berlin) ergänzte die Reihe seiner allwinterlichen Vorträge durch eingehende Erläuterungen am Flügel über Beethovens C moll- und Pastoral-Sinfonie mit nachfolgender Wiedergabe der Werke durch die Fürstl. Hofkapelle. Das neue Lehrjahr am Konservatorium beginnt am 14. Septemper d. J.

Neue Lieder

Robert B. Querner: Zwei Lieder (G. Kiepenheuer, Weimar).

Ohne Zweifel dürfen wir hier eine gute lobenswerte Gabe anzeigen. Aus diesen beiden Liedern kann man einen wählerischen und vornehmen Komponisten erkennen. Das erste, ein fröhliches Kinderlied, wiegt sich in behaglichem Tanzrhythmus, während das andere, ernst und versonnen, voll müder, lastender Schwermut dahinschleicht. Es liegt darüber in Wahrheit ein „brandroter Abendschein". Namentlich dieser Gesang verheißt uns noch manches Wertvolle und Tüchtige und mag den Sängern warm ans Herz gelegt werden. Sch.

Neue Ausgaben

Ausgewählte Kompositionen von Louis Böhner (Verlag der Schulbuchhandlung Greßler, Langensalza).

Wer kennt ihn noch, den unsteten, verkommenen Böhner, die „alte Ruine", wie Schumann ihn nannte? Ihn, den man unbewiesenermaßen zum Urbilde von Hoffmanns Kapellmeister Kreisler erhob? Vor Jahren bildete sich in Gotha ein Böhner-Verein; aber irgendwelche entscheidende Bedeutung konnte er niemals erringen. Und wenn man die Kompositionen betrachtet, die hier in sauberen Neudrucken geboten werden, so versteht man, daß eine Auferstehung wohl niemals erfolgen kann und wird. Die beiden Hefte des Böhner-Albums offenbaren recht mäßige Werke, von denen das Ave Maria einst gern und viel gespielt wurde, ohne jedoch irgendwelchen Ruhm beanspruchen zu dürfen. Und die verheißungsvoll beginnenden Variationen zu „Heil dir im Siegerkranz" verblassen rasch zu leerem Passagengetümmel. Besser stellt sich das Thema mit Variationen dar, während die Tänze im Konventionellen haften bleiben. Und was an Liedern oder Themen mit unterlegten Texten geboten wird, kann getrost übersehen werden. Dann liegen noch einige vierhändige Bearbeitungen vor: eine große Sinfonie, deren beide ersten Sätze wenigstens angenehme Züge aufweisen, eine hübsche Konzertouvertüre, die Ouvertüre und Szenen aus der Oper „Dreiherrenstein" nach alten, verblaßten Mustern, eine Ouvertüre auf den Tod des Buchhändlers Palm — alles im Grunde belanglos und matt. Und wieder behält Robert Schumann recht mit seinem Urteil über eine Phantasie Op. 48: „Man sehe sie sich selbst an, die groteske Geschmacklosigkeit darin, das An- und Aufdämmern von widerspenstischen Stoffen, ein Durcheinander von Alt und Neu, von Schwachheit und Geisteskraft, wie man selten zusammenfinden wird". Man darf bezweifeln, ob der Verlag mit diesen Neuausgaben sich begründete Verdienste erworben hat; sie zeigen nur, daß die Zeit diesen Namen mit Recht den Archiven zur Bewahrung übergab.

E. L. Schellenberg

Briefkasten

Dem unbekannten Spender für freundliche Zusendung der „Neuen Zeitschrift für Musik" verbindlichsten Dank! Meine neue Adresse ist: K. Zielinski 1. Kompanie im Feldrekruten-Depot der 13. Inf.-Div. (Musikabteilung) Deutsche Feldpost Nr. 76.

Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer 33/34 am 29. August 

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag i. Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 33/34

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 23. Aug. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beethoven

Von **Romain Rolland**

Deutsch von ×××

Erste Fortsetzung

Beethoven unterbrach plötzlich die Arbeit an der C moll-Sinfonie, um in einem Zug, sogar ohne seine gewöhnlichen Skizzen, die vierte Sinfonie herunterzuschreiben. Das Glück war ihm erschienen: im Mai 1806 verlobte er sich mit Therese von Brunswick.[1]) Sie hatte ihn seit langem geliebt, seit der Zeit, da sie als kleines Mädchen bei ihm Klavierstunden genommen hatte, in der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes. Beethoven war der Freund ihres Bruders, des Grafen Franz. Im Jahr 1806 war er Brunsviks Gast auf Mártonvásár in Ungarn, und dort verlobte er sich. Die Erinnerung an jene glücklichen Tage ist uns in einigen Erzählungen Theresens erhalten geblieben.[2]) Beethoven habe sich eines Sonntag abends ans Klavier gesetzt und beim Mondschein zu spielen begonnen. Er hätte, wie gewöhnlich, erst präludiert und sei dann nach einigen einleitenden Akkorden im Baß in die Melodie von J. S. Bach[3]) übergegangen: „Willst du dein Herz mir schenken, so fang es heimlich an". Die Mutter und der mitanwesende Pfarrer seien darüber eingeschlafen, der Bruder habe vor sich hingestarrt, sie aber, von der Beethoven keinen Blick gewandt habe, sei vom vollsten Lebensgefühl erfüllt gewesen. Am andern Morgen, als sie ihm im Park begegnete, sagte er: „Ich schreibe jetzt eine Oper! Ich habe die Hauptgestalt in mir und vor mir, wo ich gehe und stehe. Nie war ich noch auf solcher Höhe! Alles Licht — alles rein und klar! — Bisher glich ich dem dummen Burschen im Märchen, der Steine sammelt und die herrliche Blume nicht beachtet, die an seinem Wege blüht. „So haben wir uns gefunden" erzählt sie. „Im Mai 1806 wurde ich seine Braut. Aber er mußte gleich fort. Ich erfuhr Monate hindurch nur aus seinen Briefen an Bruder Franz etwas über ihn und sein Leben."

Die vierte Sinfonie, die in diesem Jahre entstand, ist die reine Blume mit dem Duft jener heitersten Tage in Beethovens Leben. Man hat mit Recht darin „das damalige Streben Beethovens gesehen, dem allgemein Gekannten und Beliebten der überlieferten Form und damit dem eigenen besseren Fortkommen nach Möglichkeit Rechnung zu tragen".[1]) Der milde Geist, der seiner Liebe entsprang, beeinflußte sein ganzes Wesen, seine Lebensweise. Ignaz von Seyfried und Grillparzer sagen, er sei voller Lebenslust, lebhaft, fröhlich, höflich im Verkehr, geduldig gegen ungelegene Besucher, sehr sorgfältig gekleidet. Es gelingt ihm sogar so sehr, sie zu täuschen, daß sie seine Taubheit nicht bemerken und sagen, es gehe ihm gut, bis auf seine Kurzsichtigkeit[2]): Diesen Eindruck von ihm gibt auch ein Porträt wieder, das Mähler von ihm gemalt hat: es ist ein Beethoven von etwas romantisch frisierter Eleganz, ein Beethoven, der gefallen will und der weiß, daß er gefällt. Der Löwe ist verliebt, er zieht seine Krallen ein. Aber in seinem scheinbaren Spiel, selbst in den zärtlichen Phantasien der B dur-Sinfonie rauscht im Unterstrom seine furchtbare Kraft mit ihrem wilden Humor, ihren unberechenbaren Einfällen. —

Dieser Frieden konnte kein dauernder sein, wenn auch der wohltuende Einfluß der Liebe bis ins Jahr 1810 an-

---

[1]) Oder richtiger Therese Brunsvik. Beethoven hatte die Bekanntschaft der Brunsviks in Wien zwischen 1796 und 1799 gemacht. Giulietta Guicciardi war Theresens Kusine. Eine Zeitlang scheint Beethoven auch eine Schwester Theresens, Josephine, geliebt zu haben, die den Grafen Deym und in zweiter Ehe den Baron Stackelberg heiratete. — Man findet anregende Einzelheiten über die Familie Brunsvik in einem Artikel von André de Hevesy: Beethoven et l'Immortelle Bienaimée, Revue de Paris 1 et 15 mars 1910. Hevesy hat für diese Studie die handschriftlichen Memorien und übrigen Aufzeichnungen Theresens benützt, die in Mártonvásár in Ungarn aufbewahrt sind. Indem er die liebevolle Vertrautheit Beethovens mit den Brunsviks darlegt, macht er zugleich dessen Liebe zu Therese fraglich. Seine Gründe dafür scheinen mir nicht stichhaltig zu sein, und ich behalte mir vor, sie eines Tages vielleicht zu widerlegen.

[2]) Mariam Tenger: Beethovens unsterbliche Geliebte, Bonn 1890.

[3]) Es ist das Lied, das im Album der Anna Magdalena Bach 1725 (Bachs zweite Frau) unter dem Titel „Aria di Giovannini" steht. Man hat sich darüber gestritten, ob das Lied J. S. Bach zuzuschreiben sei.

[1]) Nohl, Beethovens Leben.

[2]) Beethoven war in der Tat kurzsichtig. Seyfried sagt, seine Sehkraft sei durch die Pocken geschwächt worden, so daß er schon in der frühen Jugend gezwungen war, eine Brille zu tragen. Diese Kurzsichtigkeit mag auch seinen seltsam unsteten Blick verschuldet haben. Seine Briefe vom 18. 23. 24 enthalten häufige Klagen über seine Augen, die ihn schmerzen. Siehe Kalischers Artikel: Beethovens Augen und Augenleiden. Die Musik 15. März bis 1. April 1902.

hielt. Beethoven verdankt ihm ohne Zweifel die Herrschaft über sich selbst, durch die er seinem Genius die herrlichsten Früchte abrang: die klassische Tragödie der Cmoll-Sinfonie und den göttlichen Traum eines Sommertages „die Pastorale" (1808),[1]) 1807 erscheint die „Appassionata", zu der ihn Shakespeares „Sturm"[2]) inspirierte und in der er seine bedeutendste Sonate sah. Sie ist Theresens Bruder gewidmet, ihr selbst 1809 die träumerisch-phantastische Sonate Op. 78.

In einem undatierten,[3]) an die „unsterbliche Geliebte" gerichteten Brief tritt nicht weniger als in der Appassionata die Stärke seiner Leidenschaft zutage.

„Mein Engel, mein Alles, mein Ich — die Brust ist voll, dir viel zu sagen. Ich weine, wenn ich denke, daß du erst wahrscheinlich Sonnabends die erste Nachricht von mir erhältst, — wie du mich auch liebst, — stärker liebe ich dich doch. Ach Gott, welches Leben!!! so!!! ohne dich! — So nah, so weit! ... Meine Ideen drängen sich zu dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es uns erhört — leben kann ich entweder nur ganz mit dir, oder gar nicht ... Nie eine andre kann mein Herz besitzen, nie — nie — o Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in W. so wie jetzt ein kümmerliches Leben — deine Liebe macht mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich ... Sei ruhig ... sei ruhig — liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Tränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein Alles — leb wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treueste Herz deines Geliebten L.

ewig dein ewig mein ewig uns."[4])

Was trennte die sich liebenden? — Vielleicht der Unterschied in den Lebensbedingungen, das einerseits fehlende Vermögen. Vielleicht auch, daß sich Beethoven gegen die lange, ihm auferlegte Wartezeit sträubte, gegen das Demütigende des Zwanges, die Liebe lange geheim halten zu müssen. Möglich auch, daß die Geliebte unter ihm, dem Kranken, Heftigen, Menschenfeindlichen litt, daß er es fühlte, keine Abhilfe schaffen konnte und darüber in Verzweiflung geriet. — Genug — das Bündnis wurde gelöst, ohne daß weder das Eine noch das Andere je seine Liebe hätte vergessen können. Bis zu ihrem letzten Tage liebte Therese v. Brunswik Beethoven. (Sie starb erst im Jahre 1861.)

Beethoven sagte 1816: „Indem ich an sie denke, schlägt mein Herz noch so stark, wie an dem Tage da ich sie zum ersten Mal sah". Aus diesem gleichen Jahre stammen die sechs ergreifenden Gesänge „An die ferne Geliebte". Er schreibt in seinen Notizen: „Mein Herz strömt über beim Anblick der schönen Natur, obschon ohne sie". Therese hatte Beethoven ihr Bild geschenkt mit der Widmung: „Dem seltenen Genie, dem großen Künstler, dem guten Menschen". T. B.[5])

[1]) Die Musik zu Goethes Egmont wurde 1809 angefangen. — Beethovens Wunsch wäre es gewesen, auch zu Wilhelm Tell die Musik zu schreiben, aber es wurde ihm ein Gyrowetz vorgezogen!

[2]) Gespräche mit Schindler.

[3]) Scheint aber in Korompa, bei den Brunsvik geschrieben worden zu sein.

[4]) Nohl, Beethovens Briefe.

[5]) Dieses Bild wird heute in Bonn, im Beethoven-Haus aufbewahrt. Es wurde in „Beethovens Leben" von Frimmel sowie in der Musical Times vom 15. Dezember 1892 reproduziert.

Ein Freund überraschte Beethoven in seinem letzten Lebensjahre, wie er das Bild unter Tränen küßte und nach seiner Gewohnheit laut mit ihm sprach. Der Freund zog sich unbemerkt zurück, und als er etwas später zurückkam, fand er Beethoven am Klavier. „Heute ist ja gar nichts Dämonisches in deinem Gesicht, alter Bursche," sagte er zu ihm. Beethoven antwortete: „Mir ist mein guter Engel erschienen".

Der Schmerz saß tief. Beethoven sagte in jener Zeit von sich selbst: „Für dich, armer Beethoven, gibt es kein Glück von außen, du mußt dir alles in dir selbst erschaffen, nur in der idealen Welt findest du Freunde".[1])

In seinen Notizen schreibt er: „Ergebenheit, innigste Ergebenheit in dein Schicksal! ... Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibts kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln".

* * *

Die Liebe ist nun von ihm geschieden, das Jahr 1810 sieht Beethoven allein. Jetzt aber naht sich der Ruhm und erfüllt ihn mit stolzem Machtgefühl. Er legt seiner Stimmung, seiner Laune keinen Zwang mehr auf, er lebt unbekümmert um die Welt und ihre Meinung, um Konvention und Urteil der Mitmenschen. Wen und was hätte er zu schonen, zu fürchten gehabt? Nach allem Kampf war ihm seine Kraft geblieben, die Freude an diesem seinem stolzen Eigentum und das Bedürfnis, sie zu üben, ja sie zu verschwenden. Seine Kleidung ist wieder in ihre alte Nachlässigkeit zurückgefallen, und die Freiheit seiner Manieren ist beinahe herausfordernd geworden. Er weiß, daß er auch den Größten gegenüber das Recht hat, alles zu sagen. „Ich kenne keine andern Vorzüge des Menschen als diejenigen, welche ihn zu den bessern Menschen zählen machen" schreibt er am 17. Juli 1812.[2]) Bettina Brentano, welche ihn damals sah, schreibt an Goethe: „kein Kaiser, und kein König hat so das Bewußtsein seiner Macht, und daß alle Kraft von ihm ausgehe, wie dieser Beethoven".

Sie stand vollständig im Banne seiner mächtigen Persönlichkeit: „Wie ich diesen sah, von dem ich dir jetzt sprechen will", beginnt sie ihren Brief, „da vergaß ich der ganzen Welt. Es ist Beethoven, von dem ich dir jetzt sprechen will und bei dem ich die Welt und deiner vergessen habe ... Ich irre darum nicht, wenn ich ausspreche (was jetzt vielleicht keiner versteht und glaubt), er schreite weit der Bildung der ganzen Menschheit voran".

Goethe versuchte, Beethoven kennen zu lernen. Er traf ihn in Teplitz im Jahr 1812. Sie konnten beide zu keinem gegenseitigen Verstehen gelangen. Beethoven war ein leidenschaftlicher Bewunderer von Goethes Genius.[3]) Er war aber zu unabhängig und heftig, als daß

[1]) An Gleichenstein (Nohl, Neue Briefe Beethovens XXXI).

[2]) „Das Gemüt ist der Hebel zu allem Tüchtigen." (An Giannatasio del Rio. — Nohl CLXXX.)

[3]) „... wozu ich die Musik gesetzt (Egmont), und zwar bloß aus Liebe zu seinen Dichtungen, die mich glücklich machen." Und weiter: „... vielleicht könnten Sie mir eine Ausgabe von Goethes und Schillers vollständigen Werken zukommen lassen — die zwei Dichter sind meine Lieblingsdichter, so wie Ossian und Homer, welch letzteren ich leider nur in Übersetzungen

er sich Goethe hätte anpassen können. Er selbst erzählt von einem gemeinsamen Spaziergang, wo er als stolzer Republikaner seiner Exzellenz, dem geheimen Hofrat des Großherzogs von Weimar, eine Lehre über Menschenwürde erteilte, die ihm Goethe nie verziehen hat.

„Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen, aber große Menschen können sie nicht machen, Geister, die über das Weltgeschmeiß hervorragen, das müssen sie wohl bleiben lassen zu machen. — Und wenn so zwei zusammenkommen, wie ich und der Goethe, da müssen diese großen Herren merken, was bei unser einem als groß gelten kann. — Wir begegneten gestern auf dem Heimweg der ganzen kaiserlichen Familie, wir sahen sie von weitem kommen, und der Goethe machte sich von meinem Arme los, um sich an die Seite zu stellen, ich mochte sagen, was ich wollte, ich konnte ihn keinen Schritt weiter bringen, ich drückte meinen Hut auf den Kopf und knöpfte meinen Überrock zu und ging mit untergeschlagenen Armen mitten durch den dicksten Haufen — Fürsten und Schranzen haben Spalier gemacht, der Herzog hat mir den Hut gezogen, die Frau Kaiserin hat gegrüßt zuerst. — Die Herrschaften kennen mich — ich sah zu meinem wahren Spaß die Prozession an Goethe vorbei defilieren, er stand mit abgezogenem Hut tief gebückt an der Seite, dann habe ich ihm den Kopf gewaschen, ich gab kein Pardon." [1]) Goethe blieb Beethoven nichts schuldig. [2])

lesen kann". (An Breitkopf & Härtel 8. August 1809. — Nohl, Neue Briefe Nr. 5.) Es ist bewunderungswürdig, wie sicher Beethovens literarischer Geschmack, trots seiner vernachlässigten Erziehung war. Neben Goethe, von dem er sagte, er scheine ihm „groß, majestätisch, immer in D dur", ja über Goethe stellte er Homer, Plutarch und Shakespeare. Er zog die Odyssee der Ilias vor. Shakespeare las er beständig, man denke an seine Übertragung in Musik des Sturms, des Coriolan. Wie alle Männer der Revolutionszeit war er von Plutarch erfüllt, Brutus war sein Held, wie er Michel Angelos gewesen war. In seinem Zimmer stand eine Statuette seines Lieblings. Er liebte Plato und träumte davon, dessen Republik in der ganzen Welt einzusetzen. „Sokrates und Jesus sind meine Vorbilder gewesen", sagt er irgendwo (Gespräche 1819/20).

[1]) An Bettina von Arnim (Nohl XCI). Die Echtheit der Briefe Beethovens an Bettina ist von Schindler, Marx und Oerters angezweifelt und von Moritz Carriere, Nohl und Kalischer verteidigt worden. Bettina hat sicher etwas gefärbt, aber in der Hauptache blieb sie bei der Wahrheit.

[2]) Goethe zu Zelter: „Beethoven ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar gar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt". — Er tat in der Folge nichts gegen Beethoven, aber auch nichs für ihn: er schwieg ihn, sein Werk, sogar seinen Namen, tot. — Im Grund bewunderte er ihn, aber er fürchtete die Gewalt seiner Musik: sie beunruhigte ihn. Vielleicht fürchtete er beim Hören seine olympische Ruhe zu verlieren, zu der er sich durch so viel Schmerzen emporgerungen hatte. — Ein Brief des jungen Felix Mendelssohn, der im Jahr 1830 durch Weimar kam, wirft ein Streiflicht in die Tiefen dieser Seele, in der „leidenschaftlicher Sturm und Verworrenheit" durch die Gewalt des Geistes gebändigt worden waren. — Mendelssohn schreibt: „. . . An den Beethoven wollte er gar nicht heran. Ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der C moll-Sinfonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. — Er sagte erst: ‚Das bewegt aber gar nichts, das macht nur Staunen: das ist grandios' und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: ‚Das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein: und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen'. Und bei Tische, mitten in einem andern Gespräch, fing er wieder damit an".

Aus dieser Zeit ist die siebente und achte Sinfonie datiert, beide in wenigen Monaten in Teplitz geschrieben: die erste eine Orgie des Rhythmus, die zweite der Triumph des Humors. In beiden offenbart sich vielleicht Beethovens innerste Natur wie in keinem andern Werk, er gibt sich, wie er sagt, „aufgeknöpft". Hier finden sich jener Taumel von Freude, von Begeisterung, jene unvermuteten, plötzlichen Gegensätze, die verwirrenden, grandiosen, blitzartigen Einfälle und gigantischen Ausbrüche, die Goethe und Zelter [1]) so erschreckten. In Norddeutschland galt die A dur-Sinfonie für das Werk eines Betrunkenen. — Betrunken in der Tat, aber von der Kraft des eigenen Genius. „Ich bin der Bacchus", hat er von sich selbst gesagt, „der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht." Ich weiß nicht, ob Wagner recht hat, wenn er sagt, im Finale der Siebenten habe Beethoven das Bild eines dionysischen Festes [2]) vorgeschwebt. Ich sehe in dieser entfesselten Kirmesfreude das Merkmal seiner vlämischen Abstammung, wie ich es in der freien Verwegenheit seiner Ausdrucksweise, seiner Manieren erkenne, die im Lande, der Disziplin und des Gehorsams stolz aus allem und jedem Rahmen fallen. Nirgends finden wir die Kühnheit und freie Kraft wieder, die aus der A dur-Sinfonie spricht. Hier ist unermeßlicher Reichtum an gelösten, übermenschlichen Energien, denen vom Gedanken kein Ziel gesetzt ist; sie strömen in Freude, in der Freude des Flusses, der aufschäumt, das Ufer überflutend. In der achten geht die Kraft weniger ins Grandiose, aber sie wirkt vielleicht seltsamer noch, charakteristischer für den Menschen, der die Tragik dem Humor gesellt, und die herkulische Kraft den Launen, dem Spiel eines Kindes. [3])

1814 stand Beethoven im Zenith seines Ruhmes. Auf dem Kongreß von Wien wurde er als europäische Größe anerkannt und behandelt. Er nahm an den Festlichkeiten teil, die Fürsten huldigten ihm, und er ließ sich, stolz wie er war, von ihnen den Hof machen, wie er sich Schindler gegenüber äußerte.

Die Freiheitskriege begeisterten ihn.[4]) 1813 schrieb er seine Schlachtsinfonie „Wellingtons Sieg" Op. 91 und anfangs 1814 den Chor auf „Germanias Wiedergeburt". Am 29. November 1814 dirigierte er vor einem Parterre von Königen die für die Feier des Wiener Kongresses geschriebene Kantate „Glorreicher Augenblick", 1815 komponiert er bei Gelegenheit der Einnahme von Paris den Chor „Es ist vollbracht!" Diese nicht besonders bedeutenden Gelegenheitswerke verbreiteten seinen Ruhm mehr als sein ganzes Lebenswerk. Der Kupferstich von Blasius Höfel nach einer Zeichnung von François Letronne sowie Franz Kleins Gesichtsmaske des trotzig-wilden Beethoven vom Jahre 1812 sind lebendige Schilderungen

[1]) Brief Goethes an Zelter vom 2. September 1812. — Zelter an Goethe am 14. September 1812: „Auch ich bewundere ihn mit Schrecken". Zelter schrieb 1819 an Goethe: „Man sagt er sei verrückt."

[2]) Jedenfalls hat Beethoven an diesen Vorwurf einmal gedacht: wir finden ihn in seinen Notizen, besonders wo es sich um das Projekt zu einer zehnten Sinfonie handelt.

[3]) Amalie Sebald, die junge Berliner Sängerin, lernte Beethoven in Teplitz kennen und traf dort 1811 und 1812 mit ihr zusammen. Möglich, daß die innige und eigentlich zärtliche Freundschaft mit ihr ihn zu diesen Werken inspirieren half.

[4]) Schubert, in diesem Punkte Beethoven entgegengesetzt, hatte 1807 auch ein Gelegenheitswerk „Napoleon dem Großen zu Ehren" geschrieben und sein Werk bei der Aufführung vor dem Kaiser dirigiert.

von seinem Aussehen zur Zeit des Wiener Kongresses. Das Charakteristische dieses Löwenantlitzes mit dem fest verschlossenen Mund, den Furchen, Kummer und Jähzorn gezogen haben, ist der Wille, — der recht eigentlich napoleonische Wille. Man erkennt den Menschen, der von Napoleon sagen konnte: „Was für ein Unglück, daß ich das Kriegführen nicht so gut verstehe wie die Musik, ich würde ihn schlagen"; — aber sein Reich ist nicht von dieser Welt. „Mein Reich ist in der Luft," schreibt er an Franz von Brunswick." [1])

* * *

Auf diese Glanzzeit folgt die traurigste, elendeste in Beethovens Leben.

Wien war ihm nie sympathisch gewesen. Sein stolzer und freier Geist konnte sich in dieser der Künstelei ergebenen Stadt, in ihrer mondänen mit Mittelmäßigkeit gesättigten Luft, von der Wagner [2]) so verächtlich gesprochen hat, nicht zurechtfinden. Er ließ sich keine Gelegenheit entgehen, die ihm einen Vorwand bot, ihr den Rücken zu drehen. Gegen 1808 hatte er ernstlich daran gedacht, Österreich zu verlassen und einem Rufe Jérôme Bonapartes, des Königs von Westfalen,[3]) nach Kassel zu folgen. Zu Wiens Ehre sei indessen gesagt, daß sich für Beethoven reiche Hilfsquellen auftaten, gab es doch eine ganze Reihe vornehmer Dilettanten, die Beethovens Größe erkannten und ihrem Vaterlande die Schande ersparten, ihn nicht festgehalten zu haben. 1809 vereinigten sich drei der reichsten Wiener Aristokraten: der Erzherzog Rudolf, Schüler Beethovens, die Fürsten Kinsky und Lobkowitz, zu der Verpflichtung, Beethoven eine jährliche, lebenslängliche Pension von 4000 fl. anzubieten mit der einzigen Bedingung, daß er in Österreich bleibe.

In ihrem sog. „Dekret" sagen sie: „Da es aber erwiesen ist, daß nur ein so viel als möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne und diese von allen übrigen Beschäftigungen ausschließliche Verwendung allein imstande sei, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen, so haben Unterzeichnete den Beschluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, daß die notwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen und sein kraftvolles Genie hemmen sollen". —

Unglücklicherweise entsprachen die Tatsachen nicht dem Hoffnung erweckenden Versprechen. Die Pension wurde willkürlich nicht zu einem festen Termin und schließlich gar nicht mehr bezahlt. Überdies nahm Wien nach dem Kongreß von 1814 einen vollständig veränderten Charakter an: In der Gesellschaft nahm die Politik die Stelle der Kunst ein, der musikalische Geschmack verschlechterte sich zusehends durch italienischen Einfluß, und die Mode mit Rossini als Alleinherrscher behandelte Beethoven als Pedanten.[1]) Beethovens Freunde und Gönner starben oder zerstreuten sich rasch nacheinander: im Jahre 1812 starb der Fürst Kinsky, 1814 Lichnowsky und 1816 Lobkowitz. Rasumowsky, für den er seine herrlichen Quartette Op. 59 geschrieben hatte, gab im Februar 1815 sein letztes Konzert. Im gleichen Jahre überwirft sich Beethoven mit Stephan von Breuning, Eleonorens Bruder, seinem Jugendfreund.[2]) Er ist künftig allein,[3]) wie er in seinen Notizen 1816 schreibt: „Ich habe das Unglück, daß alle meine Freunde von mir ferne sind und ich nun allein stehe in dem häßlichen Wien".

Die Taubheit war vollständig geworden.[4]) Seit Herbst 1815 verkehrte er nur noch schriftlich mit der Außenwelt. Das älteste der Konversationshefte stammt aus dem Jahre 1816.[5])

Die traurige Erzählung Schindlers über die Fidelio-Aufführung von 1822 ist bekannt: „Beethoven hatte verlangt, die Hauptprobe zu dirigieren. . . . Allein schon im ersten Duett zeigte sich's, daß er von den Sängern nichts vernahm. Das Orchester ging mit ihm, die Singenden

---

[1]) „Von unserem Monarchen usw., den Monarchien usw., schreibe ich Ihnen nichts." An Kanka während des Wiener Kongresses: „Mir ist das geistige Reich das Liebste und der Oberste aller geistlichen und weltlichen Monarchien".

[2]) „Er lebte in Wien und kannte nur Wien: dies sagt genug. Der Österreicher, der nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus in der Schule romanischer Jesuiten auferzogen worden war, hatte selbst den richtigen Akzent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt, wie die klassischen Namen der antiken Welt nur noch in undeutscher Verwechslung vorgesprochen wurde. ... Auf dem Boden einer gefälschten Geschichte, einer gefälschten Wissenschaft, einer gefälschten Religion war eine von Natur heiter und frohmütig angelegte Bevölkerung zu jenem Skeptizismus erzogen worden, welcher ... als wirkliche Frivolität sich zu erkennen geben mußte" (Wagner, Beethoven 1870). Grillparzer schrieb, es sei ein Unglück, als Österreicher geboren zu werden. Die Komponisten, die gegen Ende des XIX. Jahrhunderts in Wien gelebt haben, haben schmerzlich unter dem Geist der Stadt gelitten, der sich einem pharisäischen Brahms-Kultus hingab. Bruckners Leben war ein langes Martyrium, Hugo Wolf, der sich verzweifelt wehrte, ehe er unterlag, hat über Wien ein unversöhnliches Urteil gefällt.

[3]) Jérôme bot Beethoven ein Jahresgehalt von 600 Dukaten in Gold und als Reisevergütung 150 Dukaten in Silber. Beethovens Gegenleistung sollte es sein, hie und da vor dem König zu spielen und seine Kammermusiken zu leiten, die nicht häufig stattfanden und nicht lang sein durften. „600 Dukaten in Gold, 150 Dukaten Reisegeld und nichts dafür zu tun, als die Konzerte des Königs zu dirigieren, welche kurz und eben nicht häufig sind. — Nicht einmal bin ich verbunden, eine Oper, die ich schreibe, zu dirigieren. — Aus allem erhellt, daß ich dem wichtigsten Zweck meiner Kunst, große Werke zu schreiben, ganz obliegen kann." ... Beethoven war nahe daran, Wien zu verlassen.

---

[1]) Das Erscheinen von Rossinis Tankred genügte, um den ganzen Bau der deutschen Musik zu erschüttern. Bauernfeld, den Ehrhard zitiert, schreibt in seinem „Tagebuch", Mozart und Beethoven seien alte Pedanten, nur die Dummheit der vorhergehenden Epoche finde an ihnen Geschmack, und erst seit Rossini wisse man, was Melodie sei. Fidelio sei eine Unfläterei, und man verstehe nicht, daß jemand sich die Mühe nehme, ihn zu hören, um sich zu langweilen. Dieses Urteil wurde 1816 in den Salons von Wien herumgeboten. 1814 gab Beethoven sein letztes Konzert als Klavierspieler.

[2]) In diesem Jahre verlor Beethoven auch seinen Bruder Karl: „. . . denn sein Leben ist ihm sehr lieb, so wie ich das Meinige gern verlöre," schrieb er an Antonie Brentano.

[3]) Ihm blieb die rührende Freundschaft mit der Gräfin Maria Erdödy, die unheilbar krank und wie er selbst immer leidend war. 1816 verlor sie ganz plötzlich ihren einzigen Sohn. Beethoven hat ihr 1809 sein Op. 70, die beiden Trios und 1815—1817 seine beiden Cellosonaten Op. 102 gewidmet.

[4]) Daneben verschlechterte sich sein allgemeiner Gesundheitszustand von Tag zu Tag. Seit Oktober 1816 litt er an einem starken „Entzündungskatarrh", wie er sein Unwohlsein nennt. Während des Sommers 1817 stellte sein Arzt die Diagnose auf Lungenkrankheit, so daß Beethoven sich während des ganzen Winters 1817/18 mit dem Gedanken an diese sogen. Schwindsucht abquälte. 1820/21 stellten sich heftige rheumatische Schmerzen ein, 1821 eine Gelbsucht und 1823 eine Bindehautentzündung.

[5]) Aus diesem Jahre datiert in seinen Werken die Veränderung seines Stils, beginnend mit der Sonate Op. 101. Die Konversationshefte Beethovens — mehr als 11 000 handgeschriebene Seiten — befinden sich gesammelt in der königlichen Bibliothek, Berlin.

drängten vorwärts, und bei der Stelle, wo das Pochen am Tore eintritt, war alles auseinander. Umlauf gebot Halt, dem Meister den Grund nicht angebend. Nach einigem Hin- und Herreden mit denen da oben auf der Bühne hieß es ‚Da capo'. Allein wie vorher, war die Uneinigkeit sogleich wieder da und bei der Pochstelle abermals alles auseinander. Wiederum Einhalt. Die Unmöglichkeit, mit dem Schöpfer des Werkes weiterzugehen, war evident. Wie, in welcher Weise aber es ihm zu erkennen geben? Niemand wollte das betrübende Wort aussprechen: ‚Es geht nicht, entferne dich, unglücklicher Mann'. Beethoven, auf seinem Sitz bereits unruhig geworden, wendete sich bald nach rechts, bald nach links, die Gesichter erforschend, was es denn für ein Hindernis gebe. Dumpfes Schweigen überall. Da rief er nach mir. In seiner Nähe, an das Orchester getreten, reichte er mir sein Taschenbüchlein mit der Deutung, aufzuschreiben, was es gebe. Ich schrieb eiligst ungefähr die Worte: ‚Ich bitte, nicht weiter fortzufahren, zu Hause das Weitere'. — Im Nu sprang er in das Parterre hinüber und sagte bloß: ‚Geschwinde hinaus'. — Unaufhaltsam lief er seiner Wohnung zu, Pfarrgasse, Vorstadt Laimgrube. Eingetreten, warf er sich auf das Sopha, bedeckte mit beiden Händen das Gesicht und verblieb in dieser Lage, bis wir uns an den Tisch setzten. Aber auch während des Mahls war kein Laut aus seinem Munde zu vernehmen, die ganze Gestalt das Bild der tiefsten Schwermut und Niedergeschlagenheit. Als ich mich nach Tisch entfernen wollte, äußerte er den Wunsch, ihn nicht zu verlassen bis zur Theaterzeit. Im Augenblick der Trennung bat er mich, ihn am folgenden Tage zu Dr. Smetana, seinem damaligen Arzte, zu begleiten, der auch in Krankheiten des Gehörs sich Ruf erworben. Dieser Novembertag hatte in der langen Reihe der Erlebnisse mit dem gewaltigen Manne nicht seinesgleichen. . . . Von der Einwirkung dieses Schlages hat er sich nie mehr ganz erholt".[1])

Zwei Jahre später, am 7. Mai 1824, war es, daß er seine Neunte dirigierte oder vielmehr, wie das Programm sagt, „an der Direktion Teil nahm", und nichts von dem tosenden Beifall hörte, mit dem das Publikum ihn und sein Werk aufnahm. Er wurde ihn erst gewahr, als eine der Sängerinnen, die Unger, ihn bei der Hand nahm, ihn sanft herumdrehte und er nun plötzlich seine begeisterten Zuhörer sah, die stehend die Hüte schwenkten und Beifall klatschten. — Der Engländer Russel, der ihn 1825 am Klavier sah, erzählte, wenn Beethoven geglaubt habe, ein „piano" zu geben, hätten die Tasten überhaupt keinen Ton hervorgerufen. Voller Ergriffenheit habe man bei diesem tonlosen Spiel die seelische Bewegung verfolgt, die sein Gesicht, seine heftig arbeitenden gekrümmten Finger verrieten.

In sich selbst verschlossen,[2]) durch eine unübersteigbare Mauer von allen andern Menschen getrennt, suchte er Trost in der Natur. „Sie war seine einzige Vertraute" sagt Therese v. Brunswick. Sie war seine Zuflucht. Charles Neate, der ihn 1815 kennen lernte, sagte, er habe niemals einen Menschen gesehen, der Blumen, Wolken, überhaupt die Natur[1]) so innig geliebt habe wie Beethoven: sie sei ihm Lebensbedingung. „Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich, geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch liebt" schreibt er.

War er in Wien, so machte er jeden Tag seinen Spaziergang, war er auf dem Land, so erging er sich im Freien von Sonnenaufgang bis zum Einbruch der Dämmerung, bis zur heraufziehenden Nacht, allein, ohne Hut, der Sonne, des Regens nicht achtend. „O, Gott welche Herrlichkeit in einer solchen Waldgegend — in den Höhen ist Ruhe — Ruhe ihm zu dienen."

Auf diesen Gängen fand er Erleichterung von dem mancherlei Druck, der auf ihm lastete.[2])

Ihn quälten Geldsorgen. 1818 schreibt er: „Ich bin beinahe an den Bettelstab gebracht, darben kann ich nicht sehen, geben muß ich", und anderswo: „Die Sonate Op. 106 ist in drangvollen Umständen geschrieben, denn es ist hart, um des Brotes willen zu schreiben". Spohr erzählt, Beethoven hätte seiner durchgelaufenen Sohlen wegen nicht ausgehen können. Er stand tief in der Schuld seiner Verleger, während ihm seine Werke nichts einbrachten. Als die Missa Solemnis zur Subskription vorlag, brachte sie es auf sieben Zeichnende, worunter nicht e i n Musiker war.[3]) Für seine herrlichen Sonaten, von denen jede das Werk von drei Monaten war, erhielt er kaum 30—40 Dukaten. Auf Bestellung des Fürsten Galitzin schrieb er die Quartette Op. 127, 130, 132, vielleicht seine tiefgründigsten Werke, die mit Blut geschrieben sind. Sie blieben unhonoriert. Inzwischen zehrten häusliche Sorgen an Beethovens Kraft sowie endlose Prozesse, die er um die ewig ausstehende Pension und im Kampf um die Vormundschaft über seinen Neffen führte.

Dieser Neffe war der Sohn seines Bruders Karl, der an Schwindsucht gestorben war. Er hatte auf dieses Kind die ganze Hingabe an den einzelnen Menschen, deren er fähig war, gehäuft — die Folge waren neue, grausame Leiden. Die sogen. Landrechte scheinen wie eine besondere Vorsehung darüber zu wachen, dafür zu sorgen, daß die Not in Beethovens Leben immer neu auftauche und steige, damit sein Genius, durch immerwährenden Kampf gestärkt, wachsen könne. Er mußte vor allem einmal den kleinen Karl der unwürdigen Mutter entreißen, die ihm das Kind streitig machte. Er schreibt: „Gott, mein Gott, mein Hort, mein Fels, o mein Alles, Du siehst mein Inneres und weißt, wie es mir tut, jemanden leiden machen zu müssen bei meinem guten Werke für meinen Neffen Karl[4]): O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich — deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen!" „Gott helfe, Du siehst

[1]) Schindlers erste Beziehungen zu Beethoven datieren aus dem Jahre 1814, sie werden erst 1819 zu freundschaftlichen. Es war Beethoven sehr schwer geworden, ihm Freundschaft zu schenken, er hatte ihn sogar anfänglich mit hochmütiger Verachtung behandelt.

[2]) Siehe bei Wagner die wundervollen Stellen über Beethovens Taubheit (Beethoven, 1870).

[1]) Er liebte die Tiere, er fühlte Mitleid für sie. Die Mutter des Historikers v. Frimmel erzählte, sie habe Beethoven lange Zeit gegen ihren eigenen Willen gehaßt, weil er alle Schmetterlinge, die sie als kleines Mädchen fangen wollte, mit seinem Taschentuch vertrieb.

[2]) Er wohnte eigentlich immer schlecht. Während der 35 Jahre, die er in Wien lebte, wechselte er 30 mal die Wohnung.

[3]) Beethoven hatte sich persönlich an Cherubini gewandt, an den er schrieb: „Vous resterez toujours celui de mes contemporains que je l'estime le plus". (Nohl, Beethovens Brief CCL.) Cherubini antwortete nicht.

[4]) An Nanette Streicher schreibt er einmal: „Rache übe ich nie aus; in Fällen, wo ich muß gegen andere Menschen handeln, tue ich nichts mehr gegen sie, als was die Notwendigkeit erfordert, mich vor ihnen zu bewahren, oder sie verhindern, weiter Übeles zu stiften".

mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nicht begehen. Erhöre mein Flehen, doch für die Zukunft nur mit meinem Karl zusammen zu sein, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dahin zeigt. O hartes Geschick, o grausames Verhängnis, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie".

Bald zeigt es sich, daß der von Beethoven so leidenschaftlich geliebte Knabe die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht erfüllt. Onkel und Neffe tauschen Briefe in schmerzlichem, gereiztem Ton, nicht unähnlich denen Michel Angelos und seiner Brüder, aber naiver und vielleicht um so rührender:

„Soll ich noch einmal den abscheulichsten Undank erleben! Nein! Soll das Band gebrochen werden, so sei es! Du wirst von allen unparteiischen Menschen, die diesen Undank hören, gehaßt werden. Drückt dich das Paktum, in Gottes Namen! — ich überlasse dich der göttlichen Vorsehung. Das meinige habe ich getan und kann deswegen vor dem allerhöchsten aller Richter erscheinen".[1])

„Verwöhnt wie Du bist, würde es nicht schaden, der Einfachheit und Wahrheit Dich endlich zu befleißen, denn mein Herz hat zu viel bei Deinem listigen Betragen gegen mich gelitten, und schwer ist es, zu vergessen. — Gott ist mein Zeuge, ich träume nur von Dir und diesem elenden Bruder und dieser mir zugeschusterten, abscheulichen Familie gänzlich entfernt zu sein. — Trauen kann ich Dir nie mehr." Er unterschreibt: „Leider Dein Vater, oder besser nicht Dein Vater".[2])

Schnell verzeihend, fleht er bald darauf:

„Mein teurer Sohn! Nur nicht weiter! — Komm nur in meine Arme! Kein hartes Wort wirst Du hören . . . Liebend wie immer wirst Du empfangen werden. — Was zu überlegen, was zu tun für die Zukunft, dies werden wir liebevoll besprechen. Mein Ehrenwort, keine Vorwürfe, da sie jetzt ohnehin nicht mehr fruchten würden! Nur die liebevollste Sorge und Hilfe darfst Du von mir erwarten. — Komm nur! — Komm an das treue Herz Deines Vaters! — Beethoven. — Komm gleich nach Empfang dieses nach Hause". — Und weiter auf Französisch auf dem Briefumschlag: „Si vous ne viendrez pas, vous me tuerez sûrement".[3])

Ein andermal: „Wozu die Heuchelei? Du wirst dann erst ein besserer Mensch; Du brauchst dich nicht zu verstellen, nicht zu lügen, welches für Deinen moralischen Charakter endlich besser ist. — Leb wohl! Derjenige, der Dir zwar nicht das Leben gegeben, aber gewiß doch erhalten hat und, was mehr als alles andere, für die Bildung Deines Geistes gesorgt hat, väterlich, ja mehr als das, bittet Dich innigst, ja auf dem einzigen, wahren Weg alles Guten und Rechten zu wandeln. — Leb wohl! Dein treuer, guter Vater".[4])

Beethoven hegte stolze Träume für den Neffen, der nicht unbegabt war. Es zeigte sich aber bald, daß er für die akademische Laufbahn, für die ihn sein Onkel bestimmt glaubte, nicht taugte, so wurde er Kaufmann. Nun fing er an, schlechte Gesellschaft zu suchen, trieb sich in Tanzlokalen herum und machte Schulden.

Es trat jene Erscheinung zutage, die allzu häufig ist: die sittliche Größe seines Onkels zog ihn nicht an, sie stieß ihn ab. Erbittert, bis zur Empörung gereizt, bricht der Neffe in die fürchterlichen Worte aus, in denen sich die ganze Niedrigkeit seiner Seele spiegelt: „Ich bin schlechter geworden, weil mich mein Onkel besser haben wollte". Es kam so weit, daß er sich im Sommer 1826 eine Kugel in den Kopf jagte, ohne freilich daran zugrunde zu gehen. Beethoven aber traf die Tat ins Herz: er erholte sich nie mehr von dem furchtbaren Schlag.[1]) Karl genas: sein Leben blieb bis zuletzt eine Quelle des Leids für Beethoven. Er ist nicht frei von Schuld an des Onkels Tod, an dessen Sterbebett ihn Beethovens Todesstunde nicht fand. Einige Jahre vorher hatte Beethoven an Karl geschrieben: „Gott hat mich nie verlassen. Es wird sich schon noch jemand finden, der mir die Augen zudrückt". Es sollte nicht der sein, den er „seinen Sohn" nannte.[2])

(Zweite Fortsetzung im nächsten Hefte.)



Fliegenschnauz' und Mückennas'

Von **Bruno Schrader**

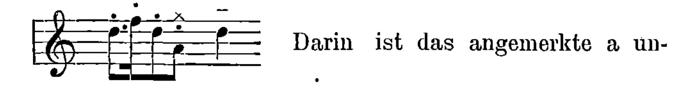
Draußen, wo einem jetzt statt der Beethovenschen Sinfonien die ewigen Grundstimmen der Natur umklingen, kommt man leicht auf eine neue Variation eines recht alten Themas. Es heißt Programmusik. Sie steht ja überall da auf gesundem Boden, wo sie wirklich in der Natur vorhandene Töne nachbildet. Ist doch der Ton das Urwesen der Musik, während der bloße Schall nie vollkommene Musik sein kann. So vermag man das Brausen des Meeres, das Rollen des Donners, das Klappern der Mühle allenfalls durch Rhythmus und Klangfarbe zu symbolisieren, nie aber in volle Musik, d. h. in bestimmte, hohe oder tiefe Töne umzusetzen. Dagegen wird das Pfeifen oder Heulen des Windes oft positiv-musikalisch, so bald es sich nämlich auf einen so bezeichneten Ton einstimmt. Volle Musik ist auch das geheimnisvolle Klingen der Telegraphendrähte, da es sich ja dabei um direkt tonproduzierende Körper, um durch den Luftzug in reguläre Schwingungen versetzte Kupfersaiten handelt. Klopft man an den tragenden Pfahl — immer trockenes, warmes Wetter vorausgesetzt —, so hat man den zugehörigen Resonanzkasten. Auch in der Werkstatt des Schmiedes wird oft mittels der Schläge des Hammers auf den Ambos eine richtige Vollmusik produziert, die aus Ton und Rhythmus besteht. Wer kennt nicht das Märchen von Händels „Harmonious Blacksmith"? Leider ist Carl Reineckes zugehöriges Singspiel „Ein Abenteuer Händels" nicht ebenso bekannt. Das wäre etwas, dessen sich jetzt, wo man vom Dröhnen des schwersten Geschützes in der Kunst aufzuatmen beginnt, die Operndirektoren wieder erinnern könnten!
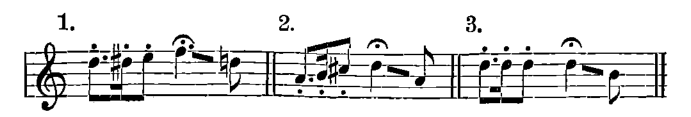
---

[1]) Nohl CCCXLIII.
[2]) Nohl CCCXIV.
[3]) Nohl CCCLXX.
[4]) Nohl CCCLXII—LXVII. Ein Brief, den Dr. Kalischer, Berlin, gefunden hat, zeigt, mit welcher Leidenschaft Beethoven aus seinem Neffen einen „nützlichen und gesitteten Staatsbürger" machen wollte. (1. Februar 1819.)

[1]) Schindler, der ihn darnach sah, sagte, daß er plötzlich das Aussehen eines gebrochenen, schwachen, willenlosen Greises von 70 Jahren hätte. Er wäre mit Karl gestorben. Er starb wenige Monate später.
[2]) Kein Wunder, daß in unserer Zeit des blühenden Dilettantismus der Versuch gemacht wurde, den „saubern" Neffen reinzuwaschen.
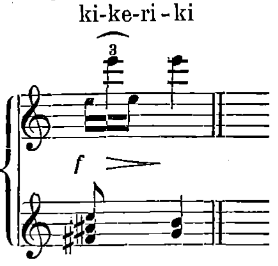
Doch gehen wir nicht vom Hauptwege ab. Daß die Natur auch in den Stimmen ihrer Tiere echtes Tonmaterial liefert, ist bekannt genug. Seine Menge wird aber überschätzt. Ich habe das in diesen Tagen wieder beobachtet. Der „Gesang" der meisten Vögel ist so unmusikalisch, d. h. so wenig auf bestimmte Töne gestellt, daß er sich wirklich unzweideutig nicht in der Tonkunst reproduzieren läßt. Es ist ja bekannt, daß man die Vogelstimmen nur durch persönliche Anleitung eines Kundigen, nie aus Büchern kennen lernen kann: sie lassen sich eben schriftlich nicht fixieren. Hat doch selbst ein Beethoven in der Pastoralsinfonie nicht einmal den „Gesang" der Nachtigall so herauszubringen vermocht, daß man ihn als solchen erkennen würde, wenn einem nicht vorher das Flöten dieses Dichtervogels suggeriert worden wäre. Auch die hineinschlagende Wachtel ist nur rhythmisch darstellbar. Anders steht es um den Kuckuck, der das Terzett voll macht. Er ist der einzige heimische Vogel, der „singt" und für diesen Gesang zwei wohlgebildete Töne zur Verfügung hat. Sein Ruf erscheint meistens als große Terz. Ich habe aber schon oft welche in der kleinen gehört und ausnahmsweise solche, die ihr Intervall auf eine große Sekunde verengten oder auf eine reine Quarte ausdehnten. Bei einem schwankte das Intervallverhältnis während ein und derselben Gesangsproduktion. Man sieht, wie auch diese Künstler verschieden „disponiert" sein können. Jedenfalls könnte ich nach diesen Erfahrungen einem Komponisten, der den Kuckuck anstatt d-b etwa c-b oder es-b singen ließe, nicht mehr vorwerfen, daß der seinige falsch sänge. Nächst dem Kuckuck habe ich in der Weise der gemeinen Singdrossel die meisten reell musikalischen Töne gefunden, ohne daß aber ihr Gesang dadurch notationsfähiger würde. Sehr oft in Noten gebracht ist der Ruf des Hahnes und das Gackern der Henne. Beider Getön spielte von altersher in der Musikliteratur seine Rolle, obwohl auch es nur rhythmisch annähernd darstellbar ist. Trotzdem sagen auch hier Italiener und Franzosen: der Hahn s i n g t, während wir ihn, präziser, k r ä h e n lassen. In Frankreich und Italien habe ich aber die Hähne nicht anders „singen" gehört wie daheim. Rasse und Alter geben da ihre Differenzierungen. Wenn ich in meiner Sommerwohnung gegen Tagesanbruch eine wache Zwischenstunde habe, bringen mich die Gockel mit ihren vielseitigen Zurufen darüber weg. Einige fistulieren, andere glänzen in den gesundesten Normalstimmen; der große schwarze des Nachbars gegenüber hat einen Baß, der es mit dem Blöken eines Kalbes aufnehmen könnte; manchen passieren ineinemfort Kikser, anderer Kehle ist rein wie Gold usw. Aber nie habe ich die stilisierte Wendung vernommen, die Camille Saint-Saëns in seiner berühmten sinfonischen Dichtung „Danse macabre" gebrauchte. Von den Notierungen, die ich selber versuchte, kam ihr nur eine etwas nahe:



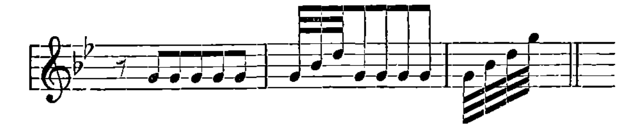
Darin ist das angemerkte a unbestimmt, ein unreines Mittelding von a und b. Drei andere Rufe zeigen die Vielseitigkeit:



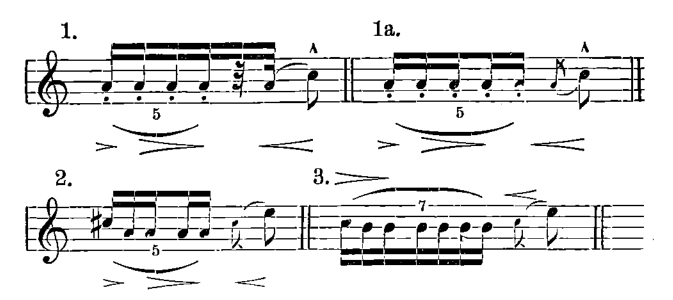
Hier bedeutet der Strich nach der Fermate stets ein portamentoartiges Übergehen des Tones zur Schlußnote, ähnlich dem Rutschen des Fingers auf einer Saite beim Geigenspiele. Sehr hübsch malt Schubert das Krähen der Hähne im „Frühlingstraum", wobei er den hartverminderten Dreiklang verwendet:



Das Gackern der Henne hat schon früh als musikalisches Motiv gedient. In Rameaus Klavierstück „La Poule" (1736) ist es folgendermaßen übersetzt:



Ich gebe dazu ebenfalls drei Stück von meinen „Studien" zum besten:



Die Henne 1 a hatte einen ausgeprägteren Rhythmus als die andere; die mit der Figur 2 gackerten auch h-a und cis-h. Ausgesprochene Töne, wie sie der Kuckuck und zwischendurch auch die Singdrossel produziert, waren das aber so wenig wie beim Gockel. Die Notierung idealisiert hier. Wer diese Tierlaute nicht von den Originalen her kennt, wird auch durch diese sorgsam erwogenen Notenbilder eine falsche Vorstellung davon bekommen. Wenn hier auch Rhythmus und Tonhöhe halbwegs ähnlich geworden sind, so scheitert der Versuch doch an der Klangfarbe, die kein Instrument und keine Instrumentenmischung wiedergeben kann. Sie liegt jenseits der Grenzen der Instrumentationskunst. Es muß also auch da die Phantasie des Hörers oder die vorausgehende Suggestion das Beste tun. Da sind wir bei den F l i e g e n und M ü c k e n günstiger gestellt, wo die Streichinstrumente uns die Farbe näher bringen können, wenn sie mit Sordinen versehen werden. Das laufende Kriegsjahr 1917 ist als außerordentliches Fliegen- und Mückenjahr leider nur zu sehr geeignet, hier freiwillige und unfreiwillige Beobachtungen zu machen. Namentlich nächtlicherweile, wenn alles so hübsch still ist und man lieber schlafen möchte. Unter den Fliegen erkannte ich besonders die großen sogenannten Brummer als musikalisch, d. h. als glückliche Besitzer eines richtigen Tones; unter den Mücken die sogenannten Stechmücken. Eine, die mich immer wieder mit ihren Attaken bedachte, sang fis, eine andere hatte cis, eine dritte d. Diese Verschiedenheit der Töne entsprach der

der Nächte, so daß da wohl die Witterung, die ja auch die Saiten der Streichinstrumente beeinflußt, mit tonbestimmend gewesen sein mag. Daß nun das Gesumme mancher anderer Insekten, so vor allem der Bienen und Hummeln, auf einen wohlbestimmten Ton gestellt ist, dürfte aus der großen Natursinfonie männiglich bekannt sein. Jedenfalls hatte der im ganzen musikunverständige Goethe immerhin einen guten musikalischen Riecher, wenn er in seinem faustischen Walpurgistraum das schwankende Orchester also zur Ordnung rufen ließ:

Frosch im Laub und Grill' im Gras,
verfluchte Dilettanten!
Fliegenschnauz' und Mückennas',
ihr seid doch Musikanten!



Textkritisches und Erläuterndes zu einigen Briefen Ludwigs II., Wagners und Bülows

Von **Prof. Rudolf Schlösser**

Noch ehe Rudolf Lothars Wiener Zeitschrift „Die Wage“ Anfang 1899 (Heft 1 bis 4 und 6) auf geheimnisvollem Wege in die Lage kam, ihrer Leserschaft einige zwanzig Briefe Ludwigs II. an Richard Wagner teils vollständig, teils im Auszug vorzulegen, hatte ein vereinzeltes Handschreiben des Königs an den Künstler aus dem Nachlaß Georg Herweghs den Weg in die Öffentlichkeit gefunden. Es ist datiert vom Tage vor der zweiten Münchener Tristan-Aufführung des Jahres 1865 und hat folgenden Wortlaut:

„Erhabener göttlicher Freund!

Kaum kann ich den morgigen Abend erwarten, so sehne ich mich nach der zweiten Vorstellung schon jetzt. Sie schrieben an Pfistermeister, Sie hoffen, daß meine Liebe zu Ihrem Werke durch die in der That etwas mangelhafte Auffassung der Rolle des Kurwenal v. Seiten Mitterwurzers nicht nachlassen möge! — Geliebter! Wie konnten Sie nur diesen Gedanken sich aufkommen lassen? Ich bin begeistert, ergriffen. Entbrenne in Sehnsucht nach wiederholter Aufführung! —

Dies wunderhehre Werk,
Das uns Dein Geist erschuf.

Wer dürft' es sehen, wer erkennen, ohne selig [sich] zu preisen? Das so herrlich, hold, erhaben mir die Seele mußte laben! — Heil seinem Schöpfer, Anbetung Ihm! — Mein Freund, wollen Sie die Güte haben, dem trefflichen Künstlerpaar zu sagen, daß seine Leistung mich entzückt und begeistert hat; meinen herzlichen Dank, wollen Sie ihn den Beiden künden? Ich bitte Sie, erfreuen Sie mich bald mit einem Briefe! — Nicht wahr, mein theurer Freund, der Muth zu neuem Schaffen wird Sie nie verlassen, im Namen Jener, bitte ich Sie, nicht zu verzagen, Jener, die Sie mit Wonnen erfüllen, die sonst nur Gott verleiht. Sie und Gott! Bis in den Tod, bis hinüber nach jenem Reiche der Weltennacht, bleibe ich

Ihr
Berg, den 12. Juni 1865 treuer Ludwig

(Umschlag) Dem Wort- und Tondichter
Richard Wagner
München“.

Man kann sich zu dem Brief sehr verschieden stellen. Der eine wird darin ein untrügliches Vorzeichen für die spätere geistige Erkrankung des Königs erblicken, der andere ein ergreifendes Zeugnis leidenschaftlichen Jugendüberschwangs und einer ungewöhnlichen Kraft inneren Erlebens. Wie dem aber auch sein mag, wenn der Brief einmal an die Öffentlichkeit gelangt ist, heißt es wohl nicht zu viel fordern, wenn man ihn auch in möglichst sauberer und genauer Wiedergabe dargeboten wünscht. Ich hoffe und glaube, daß der oben dargebotene Text dieser Anforderung einigermaßen entspricht. Entnommen habe ich ihn aus Theophil Zollings Aufsatz „Richard Wagner und Georg Herwegh“ im 51. Bande der „Gegenwart“, 1897, wo er auf S. 12 zu finden ist. Die Urschrift scheint Zolling zwar nicht vorgelegen zu haben, denn in ein paar Zeilen Wagners an Ludwig und Malvina Schnorr v. Carolsfeld, die ersten Darsteller seines Heldenpaars, vom 13. Juni 1865 lesen wir: „Parzivals [d. h. des Königs] Brief ist das einzig würdige Geschenk, das ich Euch anbieten kann. Nehmt ihn, er ist Euer“ (Erich Kloß, Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen, Berlin 1909, S. 445), und mit so feierlichen Worten verschenkt man nur ein Original, woraus es sich auch erklären wird, daß der ganz besonders bezeichnende Brief in der Sammlung der „Wage“ fehlt. Was Zolling aus Herweghs Nachlaß vorlag, muß demnach wohl eine Abschrift gewesen sein, allem Anschein nach aber eine recht gewissenhafte. Namentlich stimmt die Vorliebe des Königs für Gedankenstriche und die damit Hand in Hand gehende Abneigung gegen das Absetzen der Zeile auffällig zu den 1897 noch unbekannten Briefen aus der „Wage“. Ich habe daher oben auch den Text genau nach der „Gegenwart“ wiedergegeben, nur daß ich an einer Stelle, wo es mir unumgänglich schien, das vom König oder dem Abschreiber versehentlich ausgelassene Wörtchen „sich“ in Klammern eingefügt habe. An der Echtheit des Briefes ist gar kein Zweifel, einmal weil er aus Wagners Freundeskreise stammt, dann aber auch, weil er seiner inneren Beschaffenheit nach zu den Schriftstücken in der „Wage“ in jeder Hinsicht stimmt. Diese ihrerseits sind dadurch gesichert, daß Glasenapp, dem als einzigen die Urschriften zugänglich gewesen sind, dort, wo er im vierten Bande seiner Wagner-Biographie Anführungen aus den Briefen bringt, bis auf Kleinigkeiten mit dem Text der „Wage“ übereinstimmt. Ich muß sogar, ohne mich irgendwie an der üblichen Hetze gegen den bei allen Eigenwilligkeiten und Seltsamkeiten zweifellos hochverdienten Mann irgendwie beteiligen zu wollen, feststellen, daß mir in weitaus den meisten Fällen, wo leichte Abweichungen vorliegen, nicht Glasenapp, sondern die „Wage“ im Recht zu sein scheint, obwohl Glasenapp selbst (3. Aufl. S. 6) das Gegenteil behauptet. Bestärkt werde ich in dieser Ansicht dadurch, daß Glasenapp einen Brief Wagners an den König, den er eingestandenermaßen nur aus der „Wage“ kennt, jedenfalls nicht einwandfrei abdruckt (S. 143 f.). Um nun auf den Königsbrief zurückzukommen, so hat Zolling mit dem Glauben, ihn als Erster zu veröffentlichen, geirrt. Schon vorher ist er, wie ich mich entsinne, durch einen Teil der deutschen Presse gelaufen und anscheinend von dort übergegangen in das noch immer schätzbare Buch von Karl v. Heigel, einem der „Separatdichter“ des Königs, über Ludwig II. (München 1893, S. 118 f.), von wo ihn dann Sebastian Röckl in beide Auflagen seines Buches über Ludwig II. und Richard

Wagner (München 1903, S. 113 f.; 2. Aufl. 1913, Bd. I, S. 168 f.) übernommen hat.

Bei Heigel fand ich das königl. Handschreiben vor einiger Zeit wieder, und da der Herausgeber als letzte Quelle einen Druck von Georg Herweghs Sohn Marcel Herwegh in der französischen Zeitschrift „Écho Artistique“ nannte, fielen mir zwei Kleinigkeiten auf, die mir trotz der handgreiflichen Tristan- und Lohengrin-Anklänge für einen Augenblick den Verdacht nahelegten, ob nicht etwa der Text im „Écho Artistique“ französisch wiedergegeben und erst alsdann ins Deutsche zurückübersetzt sei. Es waren das einmal das merkwürdig an den Schluß gerückte „schon jetzt“ im ersten Satz, und dann die Form der Frage: „meinen Dank, wollen Sie ihn künden?“ Der Veröffentlichung im „Écho“ auf Grund von Heigels ganz allgemeiner Angabe beizukommen, und gar in Kriegszeiten, schien von vornherein ziemlich aussichtslos. Infolgedessen verfiel ich auf Zolling, dessen ich mich von irgendwoher undeutlich entsann. Die Vergleichung seines Textes erwies mir zwar meine Bedenken als grundlos: sein unzweifelhaft nach deutscher Fassung gegebener Druck wies die beiden stilistischen Eigenheiten ebenfalls auf. Dafür erwuchs mir aber aus der Heranziehung der „Gegenwart“ eine unvermutete Aufgabe: obwohl die Vorlage in beiden Fällen letzterhand ersichtlich die gleiche war, hatte ich den Bleistift zu nehmen und mein noch immer wohl erhaltenes Exemplar des Heigel mit wohlgezählten dreißig Verbesserungen zu verunzieren!

Es liegt mir fern, Heigel allein dafür verantwortlich zu machen, denn es hat ihm offenbar nicht das „Echo Artistique“ selbst, sondern ein Nachdruck des Briefes aus irgendeinem deutschen Zeitungsblatt vorgelegen, und an dieses ist das Schriftstück offenbar durch Vermittlung eines „Zeilenschinders“ schlimmster Sorte geraten. Und zwar gilt dieser Ausdruck im allerwörtlichsten Sinn: um mehr Raum zu füllen, hat der Edle im Brieftext die Zeile nicht drei-, sondern volle zehnmal abgesetzt. Die übrige Leistung steht auf der Höhe, die sich danach erwarten läßt. Ich will den Leser nicht mit einer Aufzählung der Fälle langweilen, wo Gedankenstriche ausgelassen sind, ein Punkt durch ein Ausrufungszeichen, ein Ausrufungszeichen durch einen Punkt, ein Semikolon durch ein Komma ersetzt wird, obgleich solche und ähnliche Scherze mindestens überflüssig sind und, gehäuft, den Gesamteindruck eines Schriftstücks schließlich auch verschieben. Gewiß ergibt es auch keinen andern Sinn, ob der König den „morgigen Abend“ oder den „morgenden Tag“ nicht erwarten kann — wenn ihm aber nun einmal der „morgige Abend“ besser gefallen hat, weshalb in aller Welt soll es nicht dabei bleiben? Schreibt Ludwig an Wagner: „Sie schrieben an Pfistermeister, Sie h o f f e n, daß meine Liebe — — nicht nachlassen möge“, warum muß dieses lebendige Überspringen in die direkte Rede durch ein korrektes „hoffen“ beseitigt werden? Tristans Gefährte heißt bei Wagner auch nicht Kurnewal, sondern Kurwenal; wenn der König in den Worten: „Ich bin begeistert, e r g r i f f e n“ das letzte Wort unterstrichen hat, so hat ihn dabei ebenso eine Absicht geleitet, wie dort, wo er schrieb: „Anbetung Ihm“, und nicht „ihm“; wenn der König dem Schnorrschen Paar für „seine“ Leistung danken läßt, warum müssen wir dafür ein pedantisches und zugleich unrichtiges „deren“ eintauschen? Warum darf er nicht schreiben: „Meinen herzlichen Dank, w o l l e n Sie ihn — — künden“, sondern „werden Sie“? Wenn Ludwig von „W o n n e n“ redet, „die sonst nur Gott verleiht“, so bekundet er durch den Plural, daß er seinen Lohengrin fest hat, und man so ihm das nicht in den Singular „Wonne“ verballhornen; während derjenige, der, wie der Veröffentlicher, das fehlende „sich“ an falscher Stelle einfügt — „ohne sich selig zu preisen“ statt: „ohne selig sich“ usw. —, den Beweis erbringt, daß er im „Tristan“ nicht Bescheid weiß, was bei dem König sehr wohl der Fall war. Weshalb muß weiter geschrieben werden: „Wie konnten Sie nur diesen Gedanken i n sich aufkommen lassen“, wenn in der Urschrift — sehr viel lebendiger — dieses „in“ fehlt, und weshalb muß es heißen: „Ich bitte, erfreuen Sie mich“, wenn das Original hat: „Ich bitte S i e“ usw. Und wenn der Herausgeber oder Abschreiber es für nötig hält, seiner Leserschaft mitzuteilen, das Künstlerpaar habe Schnorr v. Carolsfeld geheißen, wer gibt ihm das Recht, den Namen in runden Klammern einzufügen, als gehöre er mit zum Text? Aber wer den König bitten läßt, in seinem Schaffensmut „nicht zu versagen“ statt „zu verzagen“, bei dem wundert man sich schließlich über nichts mehr. Nicht einmal darüber, daß er den „Wort- und Tondichter Richard Wagner“ in einen bloßen „Tondichter“ verwandelt, ungeachtet die Aufschrift des Briefes dadurch gerade d a s verliert, was sie bezeichnend und überhaupt mitteilenswert macht. Schließlich noch Eins: dort, wo der König Wagner gegenüber von denjenigen spricht, „die Sie mit Wonnen erfüllen, die sonst nur Gott verleiht. Sie und G o t t!“, setzt der Abschreiber die Worte: „Sie und Gott“ ganz allein in eine selbständige Zeile. Das ist, mit Verlaub, einfach eine Textfälschung. Die Urschrift besagt: solche Wonnen verleiht nur Gott — oder nein — auch Du neben dem Allerhöchsten!“ Das ist gewiß schon reichlich. Trenne ich aber das „Sie und Gott“ los wie einen selbständigen Satz, so besagt es: „Du und der Herrgott, ihr seid so ziemlich eines Schlages, und wer weiß, ob Dir nicht gar der Vortritt gebührt“. Das ist denn doch wirklich z u stark, und dem König ist es sicher nicht eingefallen, etwas Derartiges sagen zu wollen.

Läge der unsaubere Briefabdruck in Heigels Buch begraben, so wäre das Unglück schließlich nicht sonderlich groß. Leider hat er aber, wie bemerkt, von dort aus Aufnahme in die wesentlich jüngere und zu einer zweiten Auflage gediehene Arbeit von Röckl gefunden. Es liegt mir fern, dies dem Verfasser eines Buches, dessen reichhaltigen Materialien ich mancherlei Kenntnisse verdanke, sonderlich hoch anrechnen zu wollen; Heigel lag für ihn sehr nahe, Zolling ziemlich ab vom Wege, und wie übel der Biograph König Ludwigs bedient war, konnte Röckl nicht ahnen. So ist denn nur auf ein recht bedauerliches Mißgeschick zu erkennen. Nur Eines hätte nicht kommen dürfen: Röckl hat zwar den unglücklichen „Kurnewal“ aus seinem Text hinausbefördert; dafür ließt man aber bei ihm in beiden Auflagen statt „Weltennacht“ — „Weltenmacht“, was denn doch ziemlich schmerzlich ist. Hoffentlich helfen meine Ausführungen dazu, daß der Heigelsche Text recht bald endgültig in der Versenkung verschwindet!

Da im Voraufgehenden die Namen König Ludwigs, Wagners und Herweghs in einem Atem haben genannt werden müssen, mag hier eine kurze Auseinandersetzung mit einer andern Stelle aus Z o l l i n g s A u f s a t z ü b e r W a g n e r u n d H e r w e g h angeschlossen werden. Als der König am 22. Mai 1866, also kurz vor Kriegsausbruch, von Berg

aus, einem plötzlichen Antrieb folgend, jene vielberufene kurze Reise nach Triebschen unternahm, um den Geburtstag des Meisters an seiner Seite zu verleben, fehlte es begreiflicherweise nicht an recht feindseligen Deutungen dieses Unternehmens. Anders sah der alte Revolutionär Herwegh die Sache an, indem er, ohne die Seltsamkeit der königlichen Reise zu verkennen, doch die Lage des unvermutet von seinem Herrscher verlassenen Landes und seiner Minister als das in allererster Linie Komische bei der Sache empfand. So entstand seine „Ballade vom verlorenen König", beginnend mit den Versen: „Im Bayerland, im Bayerland Da war der König durchgebrannt", die in neuerer Zeit wieder hie und da abgedruckt worden und jetzt in der Gesamtausgabe der Schriften Herweghs im Rahmen der Bongschen Klassikerbibliothek leicht zugänglich ist. Zolling behauptet (S. 28), gestützt wohl auf Angaben der Familie Herwegh, daß das Gedicht „Wagner viel Spaß bereitete". Das trifft indessen nicht zu. Bülows junger Schüler Edmund v. Mihalovih, der den Eindruck gehabt zu haben scheint, als könnten die witzigen Verse zur Waffe gegen Wagners Münchener Widersacher dienen, schickte die „Ballade" alsbald von München nach Triebschen, erhielt aber von dort unter dem 21. Juni 1866 von Bülow (Briefe, Bd. IV, Leipzig 1900, S. 120) folgende Antwort: „Das Gedicht von Herwegh besitzen wir — seit 14 Tagen. Es ist nicht famos und eine Compilation früherer Verse [?]. Wie leid thut's mir, daß Sie sich die Mühe gegeben, es abzuschreiben. Doch Sie konnten freilich nicht wissen, daß wir's kennen und seinen Werth — praktisch namentlich — auf Null setzen müssen". Das ist wohl unzweideutig.

(Schluß folgt.)

Rundschau

Noten am Rande

Der Letzte vom Stamme Beethovens. Aus Wien wird dem „Schwäbischen Merkur" geschrieben: Der Krieg hat der Musikstadt Wien eine merkwürdige Entdeckung gebracht. In einem Wiener Garnisonsspital wurde der letzte männliche Nachkomme der Familie Beethovens aufgefunden, der seiner Wehrpflicht bei dem Regiment Hoch- und Deutschmeister genügt. Er führt den Namen Karl Julius Maria van Beethoven und ist am 8. Mai 1870 in München geboren. Sein Vater Ludwig van Beethoven war der einzige Sohn des bekannten Neffen Karl des großen Tondichters, der am 13. April 1858 als Privatmann und geachteter Bürger in der Wiener Josephstadt gestorben war. Dieser einzige Sohn Ludwig war in der Kanzlei des Deutschen Ritterordens angestellt, heiratete eine Frau Marie aus Ischl, verschwand dann aber plötzlich aus Wien und blieb bis auf die Gegenwart spurlos verschollen. Daher kam es, daß man in Wien von dem Fortbestand der Famile van Beethoven keine Ahnung hatte und glaubte, daß sie ausgestorben sei. Erst nach Ausbruch des Krieges erfuhr man, daß Pariser Blätter, gestützt auf die Tatsache, daß in Belgien noch Beethovens lebten, versuchten, Beethoven der deutschen Nation

streitig zu machen und ihn für einen Belgier zu erklären. Die Aufklärung des Rätsels hat nun der wiederaufgefundene letzte Abkömmling des Hauses van Beethoven selbst erbracht. Er war in jungen Jahren zugleich mit einem Adoptivbruder nach Belgien ausgewandert. Der Bruder wurde Kaufmann und gelangte bald zu Wohlstand, während Karl Julius Maria van Beethoven Journalist wurde. Da er auch die englische und französische Sprache beherrschte, wurde er Mitarbeiter verschiedener englischer und französischer Blätter, und da er seine Aufsätze stets mit seinem Namen zeichnete, mochte der Name van Beethoven in belgischen, französischen und englischen Zeitungen und Zeitschriften den französischen Hetzern den Gedanken eingegeben haben, daß Beethoven gar kein Deutscher, sondern ein Belgier war. In Wahrheit aber hat sich die Familie Beethoven immer gut deutsch gefühlt. Auch der jetzt aufgefundene letzte Abkömmling. In der deutschen Stadt München von deutschen Eltern geboren und deutsch erzogen, war er stets ein Deutscher und ist deutsch geblieben, wenn er auch in der Fremde gelebt und bei ausländischen Zeitungen sein Brot verdient hat. Bei Ausbruch des Weltkrieges, als die Deutschen in Belgien einzogen, mußte sein Bruder, dessen Geschäft in erster Reihe auf der Verbindung mit England beruhte, das Geschäft auflösen. Er zog nach Wien und nahm auch Karls Mutter Maria mit. Beide sollten in Wien die Schicksalsschläge nicht lange überleben; der Adoptivbruder starb in Wien im Februar d. J. an Schwindsucht, kaum 43 Jahre alt, die Mutter Maria, welche zuletzt im Lainzer Versorgungshaus Aufnahme gefunden hatte, verschied daselbst am 19. Mai d. J. So blieb denn der Urgroßneffe Beethovens jetzt ganz vereinsamt als letzter Sproß der Familie. Er hatte sich bald nach Ausbruch des Krieges bei der österreichisch-ungarischen Gesandtschaft in Brüssel freiwillig gemeldet, wurde im August 1916 als kriegstauglich

befunden und zuerst einer Landwehrabteilung und dann dem Regiment Deutschmeister, dem Wiener Hausregiment, zugeteilt. Wegen eines Herzleidens kam er ins Spital. Karl Beethoven ist durch die Schicksalsschläge und durch Krankheit körperlich stark herabgebracht. Leider befindet sich der letzte Abkömmling Beethovens in recht ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnissen, und er zittert vor dem Augenblick, da er vom Militär entlassen werden könnte und dann ganz mittellos dastünde. Aber die „Musikstadt Wien“ und das „goldene Wiener Herz“ werden gewiß den letzten Abkömmling der Familie Beethovens nicht verkommen lassen, nachdem er durch einen Zufall wieder aufgefunden worden ist.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Am 22. August d. J. wird Professor Johannes Messchaert 60 Jahre alt. Der berühmte Konzert- und Oratoriensänger ist am 22. August 1857 in Hoorn in Holland (nahe Amsterdam) geboren. Er studierte zuerst Violine und Komposition bei Mayroos in Arnheim, der seine „Stimme entdeckte“. Dann wurden Hiller (Komp.), Japha (Violine) und Karl Schneider (Gesang) in Köln seine Lehrer, später Raff, Heermann und Stockhausen in Frankfurt a. M. Nachdem er noch 2 Jahre die dramatische Abteilung der Königl. Musikschule in München (Wüllner, Hey) besucht hatte, kam er als Lehrer an das Amsterdamer Konservatorium. Schon nach kurzer Konzerttätigkeit hatte er internationalen Ruf. Seit 1911 wirkt er als Leiter einer Meisterklasse an der Königl. Hochschule zu Berlin. Dem eigentümlichen Klangreiz seiner Stimme und Tongebung konnte die Zahl der Jahre nichts anhaben, ebensowenig seiner ungemein lebendigen Vergeistigung der dargebotenen Werke. Eine ausführliche Darlegung der Grundlagen, auf denen seine Kunst in technisch-tonlicher wie in geistig-musikalischer Hinsicht beruht, erschien 1914, von ihm selbst in allen Einzelheiten anerkannt, in B. Behrs Verlag (Friedrich Feddersen) unter dem Titel: „Johannes Messchaert. Ein Beitrag zum Verständnis echter Gesangskunst“ von Franziska Martienßen.

Danzig. Hugo Kauns Chorwerk „Mutter Erde“ gelangt in Danzig zur Uraufführung. Desselben Komponisten „126. Psalm“ kommt in Essen und die „Märkische Suite“ für Orchester in Dresden zur Aufführung.

Dresden. Johann Lauterbach feierte seinen 85. Geburtstag; er war lange Jahre als erster Konzertmeister eine Zierde der königl. Kapelle in Dresden.

— Seinen 75. Geburtstag beging Reinhold Becker, weithin bekannt durch Lieder und Männerchöre; von seinen anderen Werken sind besonders die Cdur-Sinfonie, ein Violinkonzert und die Opern „Frauenlob“ und „Ratbold“ zu nennen.

— Die verschiedenen Ortsgruppen des Wirtschaftlichen Verbandes vortragender Künstler (Sitz Dresden) haben überall so beachtenswerte Erfolge erzielt, daß in zahlreichen deutschen Städten neue Ortsgruppen teils entstanden; so jüngst in Frankfurt a. M. Dem Dresdner Beispiel folgend ist kürzlich auch ein Nürnberger Künstlerbund ins Leben getreten.

Frankfurt a. M. Intendant Geheimrat Zeiß sagte bei der Begrüßung der Mitglieder des Frankfurter Opernhauses: Auch für die Oper gelte als oberstes Ziel die künstlerische Durchdringung des ganzen Organismus. Erforderlich sind sorgfältige musikalische Einstudierungen und eine systematische Modernisierung der Regie. Dabei ist es nicht angängig, die Grundsätze der modernen Schauspielregie auf die Oper zu übertragen. Hier muß das Musikalische das erste sein und bleiben. Die Operninszenierung muß aus der Partitur erwachsen. Auch in den schlimmsten Kriegsjahren 1806/07 wurde an den deutschen Theatern im allgemeinen Interesse weitergespielt, und als es sich um den Fortbestand des Weimarer Hoftheaters handelte, äußerte der damalige Minister v. Voigt zum Theaterdirektor Goethe, daß man das Theater erhalten müsse als einen öffentlichen Schatz und als Gemeingut der Stadt. Er hoffe, daß diese Überzeugung auch bei unseren heutigen Behörden immer weiter wurzeln möge.

Leipzig. Nach dem Tode von Frau Olga Rust, die ihren Lebensgefährten, den langjährigen Leipziger Thomaskantor Wilhelm Rust, um 25 Jahre überlebte, soll der bedeutende musikalisch-literarische Nachlaß Rusts der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Durch seine Stellung als städtischer Musikdirektor und Kantor an St. Thomae wie auch in den vorhergehenden 30 Jahren seiner Berliner Tätigkeit als Komponist, Dirigent und Lehrer am Sternschen Konservatorium hat Rust einen außergewöhnlich umfänglichen Briefwechsel mit seinen musikalischen Zeitgenossen unterhalten. Aus diesen wertvollen Briefen, deren Sichtung dem Leipziger Schriftsteller E. Willmann übertragen wurde, sollen wertvolle Stücke veröffentlicht werden.

— Eugen d'Alberts neueste Oper „Der Stier von Olivera“ wird Ende Februar 1918 im Leipziger Neuen Stadttheater die Uraufführung erleben.

Wien. Der Österreichische Musikerverband hat sich an den Verband der Österreichischen Theaterdirektoren mit dem Ersuchen um Gewährung einer Teuerungszulage für die Wiener Theatermusiker gewendet. Wie die Leitung mitteilt, haben die Orchestermitglieder der Wiener Theater „trotz der glänzenden Einkünfte ihrer Direktionen während der Kriegszeit“ mit wenigen Ausnahmen ein Durchschnittsgehalt von 190 Kronen monatlich, womit allerdings in der Kriegszeit schlechterdings nicht auszukommen ist.

— Arnold Schönberg hat zwei Bühnenwerke vollendet. Sie heißen „Erwartung“ und „Die glückliche Hand“. Er nennt die Erwartung ein Monodram, Die glückliche Hand, deren Textbuch auch von ihm herrührt, ein Drama mit Musik.

Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer 35/36 am 6. September

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 35/36

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 6. Sept. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beethoven

Von **Romain Rolland**

Deutsch von ×××

Zweite Fortsetzung

Versunken in diesen Abgrund von Leid schrieb Beethoven seinen Dithyrambos an die Freude. Er enthält die eigentliche führende Idee seines Lebens. Schon im Jahre 1793, in Bonn noch, taucht sie auf.[1]) Lange Zeit hatte ihn darnach verlangt, die Hymne an die Freude anzustimmen, mit ihr eines seiner größten Werke zu krönen. Lange Zeit wollte sich das Werk nicht finden, dem sie Krone sein konnte. An der „Neunten" schon arbeitend, war Beethoven noch schwankend über das Wie der Einführung des Chors und bis zum letzten Augenblicke im Begriff, die „Ode an die Freude" auf eine zehnte oder elfte Sinfonie zu versparen. Man darf nicht vergessen, daß die Neunte nicht wie man gewöhnlich zu sagen pflegt: „Sinfonie mit Chor" überschrieben ist, sondern „Sinfonie mit Schlußchor" über Schillers „Ode an die Freude". Es hätte nicht viel gefehlt, so hätte die Sinfonie einen andern Abschluß bekommen, denn noch im Juli 1823 dachte Beethoven daran, ihr ein ausschließlich instrumentales Finale zu geben. Er hat das dafür geplante Thema dann im Quartett Op. 132 verwendet. Selbst nach der Aufführung der „Neunten", im Mai 1824, soll nach Czerny und Sonnleithner Beethoven seinen Plan zur Umänderung des Finale nicht ganz aufgegeben haben.

[1]) Brief Fischenichs an Charlotte v. Schiller. (Januar 1793.) „Die Ode an die Freude" datiert aus dem Jahre 1785. — Das Thema des Chors erscheint schon im Jahre 1808 in der Phantasie für Klavier, Chor und Orchester Op. 80 und weiter 1810 in dem Lied zu den Worten Goethes: „Kleine Blumen, kleine Blätter". — Ich fand in einem Notizheft von 1812, das Herrn Dr. Erich Prieger in Bonn gehört, zwischen Skizzen für die siebente Sinfonie und einem Plan zu einer Ouvertüre zu Macbeth einen Versuch, die Schillerschen Worte dem Thema unterzulegen, das Beethoven später in der Ouvertüre Op. 115 (Namensfeier) verwendet hat. — Einige instrumentierte Motive der Neunten tauchen schon vor 1815 auf. Das endgültige Thema der Freude hat Beethoven mit allen übrigen Themen der Sinfonie, das Trio ausgenommen, das etwas später auftritt, 1822 durch Notizen festgelegt. Dann taucht das Andante moderato und endlich als letztes das Adagio auf. — Siehe über Schillers Ode und über die falsche Deutung, die man ihr durch Abändern von Freude in „Freiheit" gegeben hat, einen Artikel von Charles Andler in den „Pages libres" (8. Juli 1905).

Der Einführung eines Chors in eine Sinfonie stellten sich große technische Schwierigkeiten entgegen, dafür legen die Aufzeichnungen Beethovens in seinen Heften Zeugnis ab, zusammen mit zahlreichen Versuchen, die menschliche Stimme anders als in der endgültigen Fassung, vielleicht an anderer Stelle in das Werk eingreifen zu lassen. In den Skizzen zum zweiten Thema des Adagio [1]) heißt es: „Vielleicht durch den Chor Freude schöner ..." Es wurde ihm schwer, sich von dem ausschließlich instrumentalen Prinzip der Sinfonie zu trennen, sagte er doch von sich selbst, er höre jeden musikalischen Gedanken instrumental, nie von einer menschlichen Stimme gesungen. Er schiebt denn auch den Augenblick ihres Auftretens so lange als möglich hinaus, er geht darin so weit, den Instrumenten zuerst das Rezitativ des Finale,[2]) ja noch mehr, selbst das eigentliche Thema der Freude zu geben.

Um aber die eigentliche Ursache dieses Zögerns und Tastens zu finden, muß man weit zurückgreifen, sie liegt tief verankert in Beethovens Leben. Er, den Kummer und Sorge beständig umklammerten, sehnte sich wohl darnach, seine Stimme zur Herrlichpreisung der Freude zu erheben. Aber Jahr um Jahr ließ er vergehen, ohne die Aufgabe zu erfüllen, die er eines Tages erfüllen m u ß t e. Immer aufs Neue rissen ihn Schwermut und der Wirbel seiner eigenen Leidenschaft in die Tiefe. Da endlich, in der letzten Spanne seines Lebens ringt er sich durch zum Werk von überwältigender Größe.

Ehe das Freudenthema, getragen von der menschlichen Stimme, zum ersten Male erscheinen wird, hat das Orchester eine Pause, eine gespannte, plötzliche Stille tritt ein, die jetzt einsetzende Stimme muß geheimnisvoll-göttlich wirken. Und siehe, es ist wahr! wie ein Gott schreitet das Thema einher. Vom Himmel herab naht sich die Freude, unendliche Seligkeit ausgießend. Ihr sanfter Hauch liebkost die Leidenden, und wer von ihrer zarten Berührung geheilt wird, „möchte über ihre schönen Augen weinen", wie einst der Freund Beethovens geweint hat. — Im Baß erscheint das Thema zuerst. Noch klingt es unbefreit von Erdenschwere, bis sich nach und nach die beschwingte Freude aller Kreatur bemächtigt und im Kampf, gegen die Macht des Schmerzes Siegerin bleibt. Und nun schreiten in Marschrhythmen ganze

[1]) Berliner Bibliothek.

[2]) „Also ganz so als ständen Worte darunter."

Armeen einher, das feurige, atemlos vorwärts drängende Solo der Tenöre erklingt, uns streift der Atem des Schöpfers, Beethoven selbst. Das ist sein Herzschlag, der Rhythmus seiner verzückten Rufe, wenn er durch Feld und Wald irrte, seine Werke tragend, vom eigenen Dämon gejagt, erfüllt, wie König Lear im Gewitter. Die Kampfesfreude geht über in allem Irdischen entrückte Ekstase, und auf sie folgt der Dithyrambos, das Delirium der Liebe. Die ganze vom Jammer befreite Menschheit reckt in unermeßlichem Jubel ihre Arme zum Himmel, der Freude entgegen.

Das Werk des Titanen triumphierte über die herrschende Mittelmäßigkeit der Meinungen, das frivole Wien war einen kurzen Augenblick lang erschüttert. Aber im Grunde lag ihm doch nur Rossini und die italienische Oper am Herzen. Erniedrigt und gekränkt durch die Erkenntnis dieser Tatsache, dachte Beethoven daran, sich in London niederzulassen, seine „Neunte“ dort aufzuführen. Wie im Jahre 1809 wandten sich wieder einige vornehme Freunde mit einer Bittschrift an ihn, worin sie ihn baten, Wien nicht zu verlassen. Sie schreiben: „Wir wissen, daß eine große kirchliche Komposition [1]) sich an jene erste angeschlossen hat, in der Sie die Empfindungen einer von der Kraft des Glaubens und vom Lichte des überirdischen durchdrungenen und verklärten Seele verewigt haben. Wir wissen, daß im Kranze Ihrer herrlichen, noch unerreichten Sinfonien eine neue Blume glänzt. . . . Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten,[2]) alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor allen als den höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden, auf dem Ehrensitz der deutschen Musik lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen. . . . Von Ihnen erwartet die heimische Kunst neue Blüten, verjüngtes Leben und eine neue Herrschaft des Wahren und Schönen. . . . Möge das Jahr, das wir begonnen, nicht endigen, ohne uns mit den Früchten unserer Bitten zu erfreuen, und der kommende Frühling, wenn er der ersehnten Gaben eine sich entfalten sieht, für uns und die gesamte Kunstwelt zur zwiefachen Blütenzeit werden“.[3]) Diese großzügige Bittschrift zeigt, wie groß Beethovens Macht, die er über Deutschlands beste Männer ausübte, nicht nur als Künstler, sondern auch als Ethiker war. Das erste Wort, das sich seinen Anhängern aufdrängt, um seinen Genius zu verherrlichen, ist nicht Wissenschaft, nicht Kunst, es ist der Glaube.[4])

[1]) Missa Solemnis in D, Op. 123.

[2]) Beethoven, durch häusliche Misere, Kummer und Sorgen aller Art aufgerieben, hatte in fünf Jahren, in der Zeit von 1816 bis 1821, nur drei Klavierwerke: Op. 101, 102, 106, geschrieben. Das veranlaßte seine Feinde, von seiner Erschöpfung zu sprechen. 1821 fing er von neuem an zu arbeiten.

[3]) Februar 1824. Unterschrieben: Fürst C. Lichnowsky, Graf Moritz Lichnowsky, Graf Fries, Graf Dietrichstein, Graf Palffy, Graf Czernin, Ignaz Edler von Mosel, Karl Czerny, Abbé Stadler, A. Diabelli, Artaria, Steiner, A. Streicher, Zmeskall, Kiesewetter usw.

[4]) . . . „Indem mein moralischer Charakter nicht allein allgemein und öffentlich anerkannt, sondern selbst vorzügliche Schriftsteller wie Weißenbach u. a. es der Mühe wert hielten, darüber zu schreiben“ sagt Beethoven voller Stolz in seinem Brief an den Magistrat von Wien vom 1. Februar 1819, in dem er das Vormundschaftsrecht über seinen Neffen zurückfordert.

Beethoven war tief bewegt von diesen Worten und blieb in Wien. Am 7. Mai 1824 fand die erste Aufführung eines Teiles der Missa Solemnis zusammen mit der neunten Sinfonie statt. Das Konzert bedeutete einen Triumph, der beinahe in Aufruhr ausartete. Als Beethoven erschien, wurde er mit fünf Beifallssalven empfangen, die Etikette verlangte beim Eintritt der kaiserlichen Familie nur drei! Die Polizei mußte das begeisterte Publikum beruhigen. Die Sinfonie löste einen Sturm frenetischen Beifalls aus. Viele waren zu Tränen gerührt. Beethoven wurde nach dem Konzert ohnmächtig. Er wurde zu Schindler gebracht, wo er auf dessen Sofa in tiefen Schlaf verfiel und ohne Essen und Trinken die ganze Nacht und den folgenden Morgen blieb. Freilich war dieser Triumph nur ein vorübergehender: das praktische Resultat des Konzertes war gleich Null, indem es buchstäblich nichts einbrachte. Seine bedrängten Verhältnisse wurden in keiner Weise dadurch gehoben. Nach wie vor war er ein Armer, Kranker,[1]) Einsamer — — und doch ein Sieger![2]) — Ein Sieger über menschliche Mittelmäßigkeit, über sein eigenes Schicksal, über alles Leiden!

„Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst. O Gott über alles.“ (Tagebuch.)

* * *

So hat sich denn Beethoven zu seinem Glaubensbekenntnis, zum großen Hymnus an die Freude durchgerungen. — Wird es seiner Seele vergönnt sein, für immer in der Höhe zu bleiben, die keine Stürme mehr erreichen? Wohl kommen Tage, an denen die alte Bedrängnis ihn wieder überfällt, wohl tauchen in seinen letzten Quartetten seltsame, dunkle Schatten auf, trotz alledem hat sein sieghaftes Werk, die Neunte, einen Niederschlag an ihm zurückgelassen: seine Pläne zukünftiger Werke,[3]) eine zehnte Sinfonie,[4]) eine Ouvertüre auf

[1]) Im August quälte ihn die Furcht, er möchte plötzlich sterben. „Ich glaube, wohl einmal vom Schlage getroffen zu werden, wie mein biederer Großvater, mit dem ich Ähnlichkeit habe“ schreibt er am 1. August 1824 an Doktor Bach. — Er litt an heftigen Magenschmerzen. Im Winter 1824/25 ging es ihm sehr schlecht, Mai 1825 spie er Blut und litt an Nasenbluten. Am 9. Juni 1825 schreibt er seinem Neffen: „Meine Schwäche grenzt wirklich oft an Ohnmacht. . . . Der Sensenmann wird keine lange Frist mehr geben“.

[2]) Die neunte Sinfonie wurde in Deutschland zuerst am 1. April 1825, in London schon am 25. März desselben Jahres aufgeführt, in Paris im Konservatorium am 27. März 1831. Im Alter von 17 Jahren brachte sie Mendelssohn am 14. November 1824 in Berlin in der Jägerhalle für Klavier zu Gehör. Wagner schrieb die ganze Sinfonie als Student in Leipzig ab. In einem Brief vom 6. Oktober 1830 bietet er sie dem Verleger Schott für Klavier zweihändig gesetzt an. Man darf ruhig sagen, die Neunte sei für Wagners Leben ausschlaggebend gewesen.

[3]) „Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmann überliefern lassen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die Elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingibt und heißt vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben.“ (Herrn B. Schott, Söhne, 17. September 1824. Nohl, Neue Briefe CCCLXXII.)

[4]) Am 18. März 1827 schreibt Beethoven an Moscheles: „. . . indem ich ihr entweder eine neue Sinfonie, die schon skizziert in meinem Pulte liegt, oder eine neue Ouvertüre oder etwas anderes zu schreiben mich verbinde“. Diese Skizze ist nie wiedergefunden worden, man liest nur in den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1818: „Adagio cantique: Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten (Herr Gott, Dich loben wir,

den Namen Bach, Musik zu Grillparzers Melusine,[1]) Körners Odysseus, Goethes Faust,[2]) das Oratorium Saul und David, alle diese Pläne offenbaren seine auf die alles überwindende heitere Ruhe der deutschen Altmeister Bach und Händel gerichtete Sehnsucht. Eine zweite steigt zugleich in ihm auf: die Sonne des Südens sehen, des südlichen Frankreichs! Italien mit einem Freunde durchstreifen.[3])

Als ihn Doktor Spiller im Jahre 1826 sieht, sagt er: Beethovens Ausdruck sei nicht nur fröhlich, er sei freudig zu nennen. Im gleichen Jahr, da Grillparzer zum letzten Male mit ihm spricht, ist es Beethoven, der dem niedergeschlagenen Dichter neue Kraft gibt. Grillparzer sagt: „Hätte ich den tausendsten Teil Ihrer Kraft und Festigkeit!" — Schwer lastet die Restaurationszeit auf allen Geistern. Frei Denkenden — Sprechenden scheint Nordamerika das einzige Asyl, in das sie sich flüchten möchten. Aber keine Macht der Welt vermochte Beethovens Gedanken zu knebeln. Der Dichter Kuffner schreibt ihm: „Die Worte sind verpönt; glücklich, daß die Töne, die patentierten Repräsentanten der Töne noch frei sind". Beethoven ist die mächtige Stimme der Freiheit, vielleicht damals ihre einzige deutsche Trägerin. Häufig spricht er von seiner ihm auferlegten Pflicht, auf dem Wege der Kunst „für die arme Menschheit", „die künftige Menschheit" zu wirken, ihr wohlzutun, ihr Mut einzuflößen, die Schlafende zu rütteln, die Feige zu geißeln. Er schreibt einmal an seinen Neffen: „Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen, heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen geißeln". 1827 sagt Dr. Müller von ihm, Beethoven spreche sich selbst in Gesellschaft immer sehr frei über Regierung, Polizei, Aristokratie aus. Die Polizei wisse davon und lasse ihn gewähren, da sie seine Kritik, selbst seine Satiren, für harmlose Träumereien halte. Sie lasse den Mann gewähren, dessen Genie den Ruf des Außergewöhnlichen habe.[4])

Alleluja), entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze zweite Sinfonie charakterisiert, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchesterviolinen usw. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stück wiederholt, wobei alsdann die Singstimmen nach und nach eintreten. Im Adagio Text griechischer Mythos — Cantique Ecclésiastique — im Allegro Feier des Bacchus". — Wie man sieht, war das Chorfinale eigentlich für die zehnte, nicht für die neunte Sinfonie vorgesehen. Später sagt er, er wolle in der zehnten die Aussöhnung der modernen mit der antiken Welt vollziehen, das, was Goethe im II. Teil des Faust zu tun versucht habe.

[1]) Der Gegenstand ist das bekannte Märchen von jenem Ritter, der sich in die schöne Melusine verliebt, sie heiratet und sich dann nach seiner verlorenen Freiheit sehnt. Es bestehen ohne Zweifel Analogien zwischen diesem und dem Tannhäuser-Problem. Beethoven arbeitete von 1823 bis 1826 daran. (Siehe A. Ehrhard, Franz Grillparzer 1900.)

[2]) Beethoven trug sich seit 1808 mit dem Gedanken, eine Musik zum Faust zu schreiben. (Der erste Teil des Faust war im Herbst 1807 erschienen.) Es war das sein Lieblingsplan (Was mir und der Kunst das Höchste ist).

[3]) „Südliches Frankreich dahin! dahin!" (Notizheft der königlichen Bibliothek Berlin). „Dich zu retten, ist kein anderes Mittel als von hier, nur dadurch kannst du wieder zu den Höhen deiner Kunst entschweben — — nur eine Sinfonie — — und dann fort — fort — fort. Über den Sommer arbeiten zum Reisen. . . . Italien, Sizilien durchwandern mit einigen Künstlern." (Idem.)

[4]) 1819 wäre er indessen beinahe mit der Polizei in Konflikt geraten, weil er laut geäußert hatte, Christus sei schließlich nur ein gekreuzigter Jude gewesen. Er schrieb damals die Missa. In diesem Ausspruch liegt die ganze Freiheit seiner religiösen Eingebung. (Siehe über Beethovens religiöse Anschauungen Th. v. Frimmel, Beethoven 3. Aufl. Verlag Harmonie; Beethoveniana, bei Georg Müller erschienen, Bd. II, Kap. Blöchinger.) Nicht weniger frei in politischen als in religiösen Dingen, griff Beethoven die Schäden der Regierung in kühner Weise an. Er warf ihr unter anderem die Organisation der Gerichte vor, die servil und willkürlich gehandhabt wurden, jedes Verfahren verschleppten unter Bedrückung durch die polizeiliche Fuchtel — Duldung einer verknöcherten, tatenlosen Bureaukratie — sowie einer Aristokratie, die zäh an ihrem Privilegium festhielt, die höchsten Stellen im Staat beanspruchen zu können. Beethovens Sympathie in der Politik scheint damals mit England gegangen zu sein.

Es scheint, daß fortan nichts mehr diese unbezwingliche Kraft anzufechten vermag, der selbst der Schmerz nur noch ein Spiel ist. Trotz der traurigen Bedingungen, unter denen sie geschrieben wurden,[1]) enthalten die Werke der letzten Jahre eine ganz neue Note des Spottes, der heroischen, freudig-lachenden Verachtung. Das neue Finale des Quartettes Op. 130, das letzte Stück, das er vier Monate vor seinem Tode, im November 1826, schreibt, ist von großer Fröhlichkeit erfüllt. Freilich ist es keine Allerweltsfröhlichkeit. Bald glaubt man das rauhe, laute, stoßweise Lachen zu hören, von dem Moscheles spricht, bald das rührende Lächeln dessen zu sehn, der die Leiden überwunden hat. Sicher ist: Beethoven *hat* überwunden. Der Tod kann ihm nichts mehr anhaben.

Aber er kommt auch zu ihm. Ende November 1826 zog er sich durch Erkältung eine Lungenentzündung zu. Nach der Rückkehr von einer Reise, die er unternommen hatte, um die Zukunft des Neffen zu sichern, wurde er in Wien krank.[2]) Seine Freunde waren nicht da. So beauftragte er den Neffen, ihm einen Arzt zu schicken. Der Nichtswürdige vergaß den Auftrag für zwei Tage. Der Arzt kam zu spät, und als er kam, vernachlässigte er den Kranken. Drei Monate kämpfte Beethovens Riesenkraft gegen das Übel. Am 3. Januar 1827 setzte er seinen geliebten Neffen als Universalerben ein. Er ge-

[1]) Selbstmordversuch des Neffen.

[2]) Siehe über die letzte Krankheit und Beethovens Tod einen Artikel von Dr. Klotz-Forest in der Chronique médicale des 1. und 15. April 1906. Man hat ziemlich genaue Anhaltspunkte in den Konversationsheften, in denen die Fragen des Arztes Dr. Wawruch stehen, sowie in dessen Erzählung selbst, die unter dem Titel „Ärztlicher Rückblick auf L. v. B. letzte Lebenstage" in der Wiener Zeitschrift 1842 erschienen sind, datiert vom 20. Mai 1827. Man erkennt zwei Krankheitsphasen: 1. Erscheinungen von Erkrankung der Lunge, die nach sechs Tagen gehoben scheint. „Am siebenten Tage fühlte er sich so erträglich wohl, daß er aufstehen, herumgehen, lesen und schreiben konnte." — 2. Verdauungsstörungen, die durch Zirkulationsstörungen verstärkt wurden. „Doch am achten Tage erschrak ich nicht wenig. Beim Morgenbesuch fand ich ihn verstört, am ganzen Körper gelbsüchtig; ein schrecklicher Brechdurchfall drohte, ihn die verflossene Nacht zu töten." Von diesem Augenblick an entwickelte sich die Wassersucht. Diesem Rückschlag lag eine seelische Ursache zugrunde, die man nicht genau kennt. „Ein heftiger Zorn, ein tiefes Leiden über erlittenen Undank und unverdiente Kränkung veranlaßte die mächtige Explosion. Zitternd und bebend krümmte er sich vor Schmerzen, die in der Leber und in den Gedärmen wüteten, und seine bisher mäßig aufgedunsenen Füße waren mächtig geschwollen", sagt Dr. Wawruch weiter. Diese verschiedenen Beobachtungen zusammenfassend, stellt Dr. Klotz-Forest die Diagnose auf einen vorangegangenen Anfall von Blutstauung in der Lunge mit nachfolgender atrophischer Cirrhose Laënnec (Leberschrumpfung) mit Bauchwassersucht und Ödem in den Füßen und Beinen. Es ist die Ansicht, daß übermäßiger Genuß von Spirituosen das Leiden mit herbeiführte. Diese Meinung vertrat schon Dr. Malfatti: Sedebat et bibebat.

denkt noch einmal seiner lieben Jugendfreunde am Rhein und schreibt an Wegeler: „Wie viel möchte ich Dir noch sagen, allein ich bin zu schwach: ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen". Wäre nicht die Großmut von ein paar englischen Freunden gewesen, so hätte das Elend auch seine letzten Stunden verfinstert.

Er war sanft und geduldig geworden.[1]) Am 17. Februar 1827 schrieb er auf seinem Sterbebett nach der dritten Operation und vor der vierten [2]) stehend: „Ich gedulde mich und denke: alles Üble führt manchmal etwas Gutes herbei".

Das Gute war in diesem Falle die Erlösung „das Ende der Komödie" wie er selbst sterbend sagte — wir aber sagen: der Tragödie seines Lebens!

Er starb während eines Gewitters mit Schneesturm. Über dem Sterbenden rollte der Donner. Eine fremde Hand drückte ihm die Augen zu.[3]) (26. März 1827.)

* * *

O Beethoven! Andere haben vor mir die Größe deines Künstlertums gepriesen, du aber bist mehr als der Erste unter allen Musikern, du bist die Verkörperung des Heldentums in der ganzen modernen Kunst, du bist der größte und beste Freund der Leidenden, der Kämpfenden. Wenn das Elend der ganzen Welt uns überwältigt, dann nahst du dich uns, wie du dich einer trauernden Mutter nahtest, dich wortlos ans Klavier setztest und der Weinenden Trost reichtest in dem Gesang deiner ergebenen Klage. Und wenn uns Ermattung droht im ewigen nutzlosen Kampf gegen die Mittelmäßigkeit der Tugenden und der Laster, bist du der Ozean des Willens, des Glaubens, in den wir untertauchen, der unsere müden Glieder stärkt. Du gibst uns deine Tapferkeit, deinen Glauben daran, daß der Kampf Glück ist. [4]) Dein Bewußtsein der Gottähnlichkeit.

Es ist, als hätte Beethoven durch beständige innige Berührung mit der Natur [5]) deren geheimste Kraft in sich aufgesogen. Grillparzer, dessen Bewunderung für Beethoven mit einer Art Furcht gemischt war, sagt von ihm: „... er ging bis zu dem furchtbaren Punkt, wo das Gebildete übergeht in die regellose Willkür streitender Naturgewalten", und Schumann schreibt von der C moll-Sinfonie: „So oft gehört im öffentlichen Saal wie im Innern, übt sie unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleich wie manche großen Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen". Schindler, sein Vertrauter, sagte, er habe sich des Naturgeistes bemächtigt. — In Wahrheit: Beethoven ist die schöpfende Kraft der Natur selbst. Den Kampf, den seine Elementarkraft gegen die ganze Umwelt zu führen hatte, ist von antiker, homerischer Größe.

Gleicht nicht Beethovens ganzes Leben einem Gewittertage? — Der junge klare Morgen steigt auf, kaum, daß von Zeit zu Zeit ein sanfter Hauch die Blätter bewegt. Aber diese scheinbare Ruhe ist erfüllt von geheimnisvoll drohender Ahnung. — Schwarze Schatten gleiten über den Boden, dumpfer Donner grollt, auf ihn folgt entsetzliches Schweigen, das doch von zitterndem Schall erfüllt scheint, jetzt — die sausenden wütenden Windstöße der Eroica, der C moll-Sinfonie. Aber noch ist die Klarheit des Tages nicht vollständig getrübt, noch lebt die Freude, noch steigt aus allem Leid die Hoffnung wieder auf. Erst nach 1810 wird das seelische Gleichgewicht gestört. Nun verändert sich seltsam das Licht. Aus den klarsten Gedanken steigen Nebel auf, die sich wieder zerstreuen, um sich von neuem zu ballen, die das Herz beklemmen mit bohrendem Schmerz. Manchmal will die musikalische Idee ganz verschwinden im Nebel, ein-, zweimal taucht sie empor, dann versinkt sie im Dunkeln. Wenn sie am Ende wieder erscheint, trägt sie der Sturm. Wild und rauh ist der Frohsinn geworden, Fieber, Gift mischt sich jedem Gefühl. [1]) Die Wolken ballen sich, das Gewitter drängt zum Ausbruch, je näher der Abend kommt. Sieh da, die nächtlich schwarzen Wolken, die Sturm gebärenden, Blitze schleudernden, — der Anfang der Neunten! — Da plötzlich, mitten im Wüten des Sturms, zerreißt die Finsternis ein mächtiger Wille, er heißt die Nacht entfliehn, und aufs neue schenkt er dem Tage Heiterkeit.

Was für ein Sieg kommt diesem gleich? Reicht eine Schlacht Napoleons, reicht die Sonne von Austerlitz an diesen herrlichsten aller Siege, der je vom Geist erkämpft worden ist, an den Ruhm, den übermenschliche Kraft sich errungen hat? Ein Armer, noch mehr, ein Unglücklicher, mehr, ein Einsamer, ein Kranker, noch mehr — der ganz Schmerzgewordene, dem die Welt ihre Freude versagt, wird selbst zum Schöpfer der Freude und schenkt sie der Welt! Aus seinem Elend schmiedet er sie, stolz bekennt er es in dem Wort, in dem er sein Leben zusammenfaßt, in dem Worte, das jeder heroischen Seele zum Ziele leuchtet:

„Durch Leiden Freude".
(An die Gräfin Erdödy
10. Oktober 1815.)

(Dritte Fortsetzung im nächsten Hefte)

---

[1]) In den Erinnerungen des Sängers Ludwig Cramolini erzählt dieser von einem ergreifenden Besuch bei dem todkranken Beethoven, wobei er von einer rührenden Heiterkeit und Güte war. (Siehe Frankfurter Zeitung 29. September 1907.)

[2]) Die Operationen wurden am 20. Dezember, am 8. Januar, am 2. und 27. Februar gemacht. Der Ärmste wurde auf dem Sterbebette noch von Wanzen gepeinigt. (Brief von G. v. Breuning.)

[3]) Der junge Musiker Anton Hüttenbrenner. — „Gott sei gelobt" schreibt Breuning. „Danken wir ihm, daß er dieses lange schmerzliche Martyrium beendigt hat!" — Alle Manuskripte, Bücher und Mobilien Beethovens wurden für 1575 Gulden versteigert. Der Katalog enthielt 252 Nummern von Manuskripten und Büchern über Musik, die nicht mehr als 982 Gulden 37 Kreuzer einbrachten. Die Konversationshefte und die Tagebücher gingen zu 1 Gulden 20 Kreuzer weg. — Beethoven besaß unter seinen Büchern Kant, Naturgeschichte und Theorie des Himmels; — Bode, Anleitung zur Kenntnis des gestirnten Himmels; — Thomas a Kempis, Nachfolge Christi. — Die Zensur legte Beschlag auf Seumes Spaziergang nach Syrakus — Kotzebues: Über den Adel — Feßlers Ansichten von Religion und Kirchentum.

[4]) „Jedoch hatte ich zum Teil wieder Vergnügen wie immer, wenn ich was glücklich überstehe." (Brief an die unsterbliche Geliebte.) „O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühls, ich bin nicht mehr dafür gemacht." An Wegeler, 16. November 1801.

[5]) Schindler: „Mir war das Glück zuteil geworden, unzählige Male an der Seite des Meisters durch Feld und Flur, über Berg und Tal zu wandern". ... Beethoven war ihm dort oft ein Lehrer. ... „Nicht ihre Gesetze, vielmehr die elementare Naturmacht hatte ihn bezaubert."

[1]) „O, so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet." (An Wegeler, 2. Mai 1810.)

Textkritisches und Erläuterndes zu einigen Briefen Ludwigs II., Wagners und Bülows

Von **Prof. Rudolf Schlösser**

Schluß

Des weiteren hat E. Istel im 80. Bande der Neuen Zeitschrift für Musik (S. 279) drei kleine Handschreiben des Königs an den Münchener Landschafter und Aquarellisten Leopold Rottmann mitgeteilt. Die darin erwähnten bildlichen Darstellungen Rottmanns aus dem Lohengrin sind nach Istels Feststellung nicht mehr nachzuweisen; eine Spur von ihnen findet man aber bei Röckl (Bd. I 2. Aufl. S. 153), wo es heißt: „Als Geburtstagsgeschenk [zum 22. Mai 1865] überreichte ihm [Wagner] Ludwig eine kostbare Porzellanschale mit Szenen aus dem Lohengrin, gemalt von Otto Wustlich nach Aquarellen Leopold Rottmanns, welche dieser nach Angaben des Königs ausgeführt hatte". Datiert ist von den drei Schriftstücken, die noch aus Ludwigs Kronprinzenzeit stammen, nur das erste, und zwar vom 7. Januar 1864. Da es mich reizte, auch die im dritten erwähnte Tannhäuser-Aufführung festzulegen, so habe ich eine Anfrage darüber an die Münchener Generalintendanz gerichtet und den gütigen Bescheid erhalten, daß der Tannhäuser sowohl am 31. Januar wie am 14. und 28. Februar 1864 in München zur Aufführung gelangt ist. Zwischen die beiden letzten Male fällt obendrein der Lohengrin vom 21. Februar, in welchem auf Wunsch des Kronprinzen Niemann als Gast den Titelhelden sang (Röckl S. 25). Es ergibt sich daraus die merkwürdige Tatsache, daß fast unmittelbar vor dem Regierungsantritt Ludwigs in München an fünf aufeinanderfolgenden Sonntagen nicht weniger als viermal Werke Wagners gegeben wurden. Schade übrigens, daß die Gedichte des Kronprinzen nicht bekannt geworden sind, die nach einem Briefe Julius Heys an seine Braut vom 10. März 1864 (Hey, Richard Wagner als Vortragsmeister, Leipzig 1911, S. 9) nach der Lohengrin-Aufführung mit Niemann entstanden sein sollen.

* * *

Daß ich vorhin der Briefsammlung „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen" zu gedenken hatte, erinnert mich an die Pflicht, gewissenhaften Forschern nahezulegen, auf die Sauberkeit der von Erich Kloß geleisteten Arbeit nicht allzusehr zu vertrauen. Gerade Kloß, der sich mir bei persönlicher Berührung stets sehr liebenswürdig gezeigt hat, sage ich nur ungern etwas Übles ins Grab nach, aber überanstrengt hat er sich diesmal als Herausgeber wirklich nicht. Ich beschränke mich auf zwei Beispiele. S. 458 druckt er einen wichtigen Brief Wagners vom 11. April 1866 an den Politiker Julius Fröbel mit zwei empfindlichen Lücken ab, ungeachtet er aus Wilhelm Altmanns wertvollem Buche „Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt" (Leipzig 1905, S. 379 Nr. 1922) unschwer hätte in Erfahrung bringen können, daß dieses Schreiben im Jahrgang 14 (1894/95) Heft 1 S. 18 der Zeitschrift „Vom Fels zum Meer" faksimiliert zu finden war. Statt dessen merkt er zu der ersten Lücke ganz naiv an: „Einige Sätze scheinen im Original absichtlich getilgt zu sein!" Wie die Striche zustande gekommen sind, bleibt allerdings ganz rätselhaft, denn da sie beide durchaus nichts von Belang beseitigen, läßt sich kaum denken, daß sie sich etwa in einem der bei Altmann verzeichneten Nachdrucke nach „Vom Fels zum Meer" finden sollten. Zum Beleg gebe ich die beiden Stellen (Kloß S. 459/60) ergänzt wieder, das bei Kloß Fehlende gesperrt. Zunächst heißt es, nachdem vom König die Rede gewesen: „Warten wir ab, was die unausbleiblichen Lehren der Zeit reifen werden"; das andre Mal, wo kurz zuvor der Minister von der Pfordten genannt worden ist: „Es scheint aber, dieses eine Pf [das zweite war für Wagner der Kabinettssekretär Pfistermeister] hat Ihnen neuerdings nicht so übel gefallen? — O, verehrter Freund! nicht zu viel Politik!" Jeder wird zugeben, daß dieser zweite Strich einfach sinnlos ist. — Mit Kopfschütteln habe ich aber auch in einem Briefe an Schnorr über die bevorstehenden Tristan-Aufführungen vom 27. März 1865 auf S. 439 gefunden: „Sonst ist Alles willig. Deinet (od. s?) in Ordnung". Das „od. s" soll besagen, daß Kloß im Zweifel gewesen ist, ob nicht „Deines" zu lesen sei; der Name der ersten Brangäne, der späteren Gattin Ernst Possarts, muß ihn also fremd berührt haben, was bei einem Herausgeber von Münchener Briefen Wagners doch nicht hätte vorkommen dürfen! Nachträglich ist ihm denn auch eine Erleuchtung gekommen: das Register verzeichnet die Stelle unter „Deinet, Sängerin". — Groß wäre die Versuchung, auch noch den bei Kloß S. 464ff. wiedergegebenen Brief an Dr. Schanzenbach vom 17. Januar 1867 mit dem Erstdruck in den Münchener Neuesten Nachrichten vom 8. Dezember 1904 (Nr. 574) zu vergleichen, eine Aufgabe, bei der einer meiner Freunde in München Kloß gegenüber 15 mal des Merkeramts hat walten müssen, was selbst bei einem Brief von 10 Seiten zu viel ist. Ich scheue mich aber, dem Leser noch einmal mit falschen Lesungen zu kommen, und begnüge mich damit, ernste Benutzer des Schreibens an die rechte Quelle zu weisen.

Nur mit einer einzelnen, besonders ergötzlichen Verlesung, die übrigens nicht mehr auf Kloß' Rechnung kommt, möchte ich noch eine Ausnahme machen dürfen. Am 22. Oktober 1866 lehnt Wagner in einem Brief aus Triebschen den Wunsch des von ihm nach München gezogenen Gesangspädagogen Friedrich Schmitt, einem Bekannten eine Beamtenstelle zu verschaffen, mit der Begründung ab, seine Einwirkungen auf den König bewegten sich nicht in dieser Richtung. Bei Nikolaus Österlein, der das Schreiben in seinem „Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek" (Bd. III, Leipzig 1891) unter Nr. 5665 zum Teilabdruck bringt, stößt man in diesem Zusammenhang auf den seltsamen Satz: „Nun von mir mußtest Du — unter diesen Umständen kein Eierbrüten erwarten". Ich hatte vor einiger Zeit Anlaß, mir vom Wagner-Museum in Eisenach, dem Erben Österleins, eine vollständige Abschrift des Briefes auszubitten, die aber, alsbald einlaufend, vom „Eierbrüten" gar nichts enthielt, sondern statt dessen nur ein schlichtes „Einschreiten" aufwies. Um sicherzugehen, habe ich Herrn Prof. W. Nicolai, den Bücherwart des Museums, noch um eine Nachprüfung dieser Lesung gebeten, die sich dabei, wie auch gar nicht anders zu erwarten, als unzweifelhaft richtig erwiesen hat. Der einzige, der in diesem Fall ein wunderliches Ei ausgebrütet hat, ist der selige Österlein gewesen.

* * *

Daß die Nachwelt, wie dem Mimen, so auch ausübenden Künstlern andrer Art keine — oder doch nicht leicht — Kränze flicht, dessen wurde ich mir wieder recht bewußt, als ich vor kurzem in Hans v. Bülows

Briefen (Bd. IV, Leipzig 1900, S. 80) auf den Namen Ratzenberger stieß und unter dem Text die Anmerkung der sonst vortrefflich unterrichteten Herausgeberin fand: „Schüler Liszts, damals [1866] schwer erkrankt, bald darnach in Wiesbaden gestorben". Theodor Ratzenberger hat zwar wohl nicht zu den Glücklichen dieser Erde gehört, ganz so grausam, wie es nach der Anmerkung aussieht, hat das Schicksal es aber doch nicht mit ihm gemeint, und da er wohl verdient, daß man sich seiner erinnere, gebe ich auf Grund eines älteren Nachrufes und einiger schätzbaren Mitteilungen seines Sohnes, Amtsgerichtsrat Dr. Hans Ratzenberger in Elberfeld, folgende Notizen über ihn. Geboren am 14. April 1840 zu Großbreitenbach in der Sondershäusischen Oberherrschaft, besuchte Ratzenberger seit 1848 das Gymnasium in Rudolstadt und ging 1855 zur Musik über, um gemeinsam mit D. Pruckner, H. v. Bronsart, Bendel und Tausig Liszts unschätzbare Unterweisung zu genießen. Theoretische Belehrung erhielt er durch Peter Cornelius, von dem aus später Zeit (1870) ein außerordentlich hübscher Brief an ihn vorliegt (Cornelius' Ausgewählte Briefe, Bd. II, Leipzig 1905, S. 643 ff.). Nach einiger künstlerischer Tätigkeit in der französischen und deutschen Schweiz kehrte er zunächst nach Weimar zurück, wurde 1859 in Sondershausen Hofpianist, konzertierte dann wieder in der Schweiz, in Belgien, in Paris mit reichem Erfolg, nahm 1864 seinen Wohnsitz in Lausanne, trat ein Jahr darauf bei der Tonkünstlerversammlung in Dessau rühmlich hervor und siedelte 1866 nach Würzburg, 1868 nach Düsseldorf über, wo er als Lehrer und nicht zuletzt auch als Dirigent tätig war. Die damals von ihm veranstalteten Aufführungen der Heiligen Elisabeth und der Graner Messe waren die ersten im Westen Deutschlands. Mit ihnen hat Ratzenberger sich um die Werke seines Meisters besondere Verdienste erworben, für welchen nachdrucksvoll einzutreten er, trotz der damaligen heftigen Gegenströmung im Rheinland, mit schönem Erfolg seine ganze Kraft einsetzte. Seine Übersiedelung nach Wiesbaden Anfang 1878 sollte er leider nicht lange überleben. Er starb daselbst am 8. März 1879. Auch als Komponist hat Ratzenberger sich versucht.

Wenn ihn übrigens Bülow an andrer Stelle (S. 81 und 130) „Ratzenschäfer" oder „Schäfer der Ratzen" nennt, so ist das ein echt Bülowscher Spaß, der sich sofort erklärt, wenn man die beiden ersten Silben des Namens nach deutscher, die beiden letzten nach französischer Weise ausspricht.



Theodor Storm und die Musik

Zum 100. Geburtstage (14. September)

Von **Bertha Witt**

In diesen Tagen, da mit der hundertsten Wiederkehr des Geburtstages Storms der Gedanke an den feinsinnigen und bedeutenden Lyriker wieder lebhafter in den Vordergrund tritt, dürfte auch ein kurzer Überblick über das Verhältnis Storms zur Musik angebracht sein. Schon seine oft geradezu zur Komposition herausfordernden Verse lassen seine tiefmusikalische Natur erkennen, und seine ganz auf Musik gestimmte, von Wohlklang getränkte Sprache überzeugt, wie selten die eines andern Dichters von der außerordentlich innigen Verwandtschaft zwischen Poesie und Musik. Storm war aber noch weit mehr Musiker, als seine Werke verraten, die Musik war seinem freud- und leiddurchtränkten Leben ein steter inniger Begleiter, und er hat sogar manche Tat in ihrem Dienst geleistet, wie sie mancher Musiker von Fach niemals hat vollbringen können.

Schon früh wird die Musik von Storm gepflegt, sei es, daß er ihr im Freundeskreis der Kieler Studenten in der hier üblichen harmlos leichten Art huldigt, oder daß er in der Dresdener Oper die ernste Muse genießt. In den Fiedelliedern verherrlicht er sie bald, und später in Amt und Würden sucht er nach des Tages Arbeit willkommene Erquickung in ihrem Tempel. Seine Gattin Konstanze besaß eine schöne Altstimme, die mit seinem „silbernen" Tenor beim Vortrag von Liedern und Duetten eine wundervoll harmonische Wirkung erweckte. „Goldene Stunden waren es," schreibt Ludwig Pietsch, „wenn Storm mir Schumanns und Schuberts Lieder zum Klavier sang und Frau Konstanzes weiche, volle Altstimme begleitete". Sein Biograph Schütze berichtet auch: „In den Abgrund der Schumannschen Lieder ist er am liebsten getaucht; aber auch die Volksweisen mochte er gern, mochte es nun das ‚liebe deutsche Lied' sein ‚Soviel Stern am Himmel stehn' oder die Melodie ‚Ich stand auf hohem Berge', ‚die so rätselhaft ist, daß man nicht glauben kann, sie sei von Menschen erdacht worden', oder eines der italienischen Volkslieder, ‚in denen die Klage um den Glanz der alten Zeit wie ein ruheloser Geist umgeht'". Schütze erzählt auch, er habe den Dichter noch 1886 mit jugendlich leidenschaftlicher Stimme ein Schumannsches Lied singen hören, dem man mit dem gleichen Entzücken lauschte wie seinem Vortrag Eichendorfscher Lieder! Eine Henseltsche Etüde regte ihn zu herrlichen Versen an:

> Laß ruhn die Hände! — Gib dich mir!
> Schon Dämmer webet durchs Gemach.

Wieweit er selber es im Klavierspiel gebracht, berichtet er 1859 in einem Briefe: „Ich übe ordentlich auf dem Fortepiano, eine halbe Stunde täglich, und bringe es dahin, eine Sonate von Beethoven recht brav zu spielen". Als ihm 1865 die geliebte Gattin entrissen wird, sucht er nach dem Begräbnis in stundenlangem Klavierspiel Beruhigung. „Die Musik ist die Begleiterin meines Lebens gewesen", sagt er selber von dieser Kunst, von der er ein andermal äußert, sie löse alles Erdenschwere. Seinen Sohn Karl schickt er nach Stuttgart auf das Konservatorium, um einen tüchtigen Künstler aus ihm zu machen, und mit Spannung erwartet man den Vortrag Löwescher Balladen durch den auf Ferien Heimgekehrten. Gern auch ließ er sich von Gustav Schuhmann, damals dem größten Klavierspieler Berlins, Liszts Bearbeitung der Freischützouvertüre vorspielen, und in Hademarschen, seinem letzten Heim, verwaltet vorwiegend seine Tochter Gertrud das Musikamt.

Eine besondere Hingabe erweckte der Chorgesang in Storm. Schon in Husum hatte er einen kleinen Gesangverein begründet, mit dem er größere Aufgaben wie den „Paulus" und die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn wagen konnte. Größeres brachte er noch in Heiligenstadt zustande, wo er nicht lange zögerte, ebenfalls einen Verein ins Leben zu rufen. Im März 1859 schreibt er selber: „Ich habe ein Singkränzchen gestiftet, das bei einer Tasse Tee alle Montag bei den Teilnehmern wechselt. Es waren zuerst 14 Sänger, bald schon 20 und später

70 bis 80". Dieser Verein, der übrigens noch heute existiert und der auch mit Instrumentalsachen aufzuwarten vermochte, brauchte bei seinen Veranstaltungen, für die ihm der Rathaussaal eingeräumt wurde, nicht vor den schwierigsten Aufgaben zurückzuschrecken. Storm selbst schreibt damals: „Die Kräfte des Vereins, namentlich für Chorgesang, sind so gut, wie wohl selten in so kleinen Vereinen, und dabei wird die Sache von allen mit Lust und Ernst betrieben, so daß ich mich jedesmal auf den Dienstag Abend freue. Übte man zunächst die „Erste Walpurgisnacht" ein, die neben einer Ouvertüre von Scherff, Liedern für gemischten Chor und Beethovens schottischen Liedern mit Triobegleitung öffentlich aufgeführt wurde, so ging man später selbst an Hillers „Zerstörung Jerusalems", eine Großtat, die man dem Dichter, der sich uneigennützig genug um die Musik verdient machte, hoch anrechnen kann. Wahrlich waren diese musikalischen Bestrebungen keine Spielerei, vielmehr setzte der mit viel Dirigententalent begabte Storm seine ganze Kraft für die Choraufgaben ein. Er konnte sogar sehr heftig werden, wenn etwas beim Einüben nicht nach Wunsch ging; war aber der letzte Ton verklungen (wird erzählt), so schloß Storm stumm das Klavier, fuhr eilig in seinen Mantel und stürmte hinaus. Wohl um die Stimmung unzerstört in sich heimzutragen. Manche Solopartien wurden von seiner Gattin übernommen, und es waren herrliche Stunden, die man so gemeinsam in dem durch ihn von ernsten musikalischen Streben erfüllten Städtchen erlebte. „Als ich zuletzt den vollen prächtigen Chor, den ich gestiftet, dirigierte," schreibt Storm damals, „als so aller Blicke an meinem Stäbchen hingen und die Tonwellen zum letzten Male aus begeisterter Menschenbrust brausend hervortönten, da mußte ich mein Herz in beide Hände fassen, um nicht in Tränen auszubrechen."

Storms musikdurchtränkte Gedichte harren zum größten Teil noch des berufenen Meisters, der sie vertont; Brahms ist wohl, schon als Norddeutscher dem Dichter in gewissen Beziehungen wesensverwandt, bisher derjenige, der ihn am treffendsten vertont hat.

Daß der Dichter, der in so inniger Zuneigung an der Musik hing, immer und immer wieder sie in seine Dichtungen hineinzuziehen sucht, versteht sich schließlich von selbst. Von den Fiedelliedern war schon die Rede, ebenso spielt in der Novelle „Der alte Musikant" die Musik eine Hauptrolle. Diese Geschichte von dem alten Valentin, der nicht Hofpianist hat werden können, weil bei ihm die Finger nicht so fix wie die Gedanken gegangen seien, ist außerordentlich rührend. Auch sonst spielt häufig die Musik in seine Geschichten hinein; „Zur Wald- und Wasserfreude" sei nur genannt. Wunderbar aber sind die Worte, die Storm in „Eine Halligfahrt", von dem einst berühmten Geiger aufgezeichnet, der Musik widmet und in denen sich seine ganze poesie- und musikfrohe Seele selber widerspiegelt:

„Und meine Geige sang, oder eigentlich war es meine Seele. Sie sang wie einst der Nöck am Wasserfall, von dem die Kinder sagten, daß er keine Seele habe. — Du weißt es, meine Muse, denn du standest mir gegenüber neben dem Bilde deines Lieblings, des Jünglings Goethe, die schönen Hände in deinem Schoß gefaltet. Deine Augen waren hingegeben offen, und ich trank aus ihnen die entzückende Götterkraft der Jugend. —— Ich war eins mit dir, schöne jugendliche Göttin; hoch oben stand ich herrschend; ich fühlte, wie die Funken unter meinem Bogen sprühten; und lange, lange hielt ich sie alle in atemlosem Bann. — Und da ich den Bogen fortgelegt hatte, blickten die Jungen auf mich halb scheu, mit erstaunten großen Augen, als hätten sie plötzlich entdeckt, ich sei noch einer von den ihren, den sie nicht erkannt, und der nun plötzlich die Maske des Alters fortgeworfen habe". —

Musik ist Wohlklang, und wo auch die Sprache zum Wohlklang wird, da erreicht sie die Musik. Diese Fähigkeit besaß Storm in reichstem Maße und übertraf darin die große Mehrzahl seiner Dichtergenossen.

„Eros und Psyche"

Oper in 5 Bildern von Ludomir v. Rozycki

Erstaufführung in Posen

Von **A. Huch**

Posen, den 22. 8. 1917

Vor einigen Jahren erregte im hiesigen Polnischen Theater das Drama „Eros und Psyche" des inzwischen als Legionär gefallenen Jerzy Zulawski durch seine bildhafte und frische Ausschöpfung des Stoffes berechtigtes Aufsehen; man war überrascht von der kühnen Romantik, der fesselnden Handlung und Sprache der Dichtung. Auf Anregung Rozyckis hat Zulawski darauf sein Drama zu einem Operntexte umgearbeitet, den Stefanja Goldenring ins Deutsche übertrug und die inzwischen verstorbene Felicitas Leo dichterisch bearbeitete. Die Oper fand dann im letzten Winter am Breslauer Stadttheater ihre Uraufführung und gelangte noch kurz vor Schluß der Spielzeit im hiesigen Stadttheater zu vier gutbesuchten Aufführungen.

Zunächst einiges über den Komponisten. Ludomir v. Rozycki ist am 6. November 1884 in Warschau geboren. Sein Vater Alexander war Lehrer am Warschauer Konservatorium, er war der erste, der in Polen Bachsche Werke herausgab, und ist durch sein „Klavierrepertoire", instruktive Ausgaben für Klavier, bekannt. Ludomir vollendete seine Studien am Warschauer Konservatorium unter Sigismund Noskowski und in Berlin unter Humperdinck. 1902 spielte er in Warschau eigene Klaviervariationen, dort wurde auch 1904 seine sinfonische Dichtung „Stanczyk" aufgeführt. Als Kapellmeister der Lemberger Oper führte er 1908 seine nationale Oper „Boleslaus der Kühne" auf, später fand ein Renaissancemärchen aus der Zeit Leonardo da Vincis „Medusa" (Text von Cesar Jellenta) in Warschau allgemeine Anerkennung. Kammermusikwerke, die er im letzten Winter mit einem gediegenen Ensemble (als Primgeiger der vortreffliche Geza Kresz) hier aufführte — eine Rapsodie für Geige, Cello und Klavier und ein dreisätziges Klavierquintett, zeigen eine ebenso starke Begabung wie seine jüngste Oper, die inzwischen von Mannheim, Stuttgart, Bremen, Lemberg und Warschau für den kommenden Winter angenommen ist.[1])

Zulawskis Dichtung fußt auf dem griechischen Märchen von Amor und Psyche, das Raum zu mannigfachen Bildern gibt. Psyche hat Eros (Amor), dem Gotte, ins Auge geschaut und ist daher verdammt, den Entschwundenen in aller Welt und durch alle Zeiten zu suchen, bis sie ihn wiederfindet in Gestalt des Thanatos, des Vollenders. Zulawski hat in sinnreicher Art die Eigentümlichkeit der Griechen, den Liebes- und den Todesgott in der gleichen Jünglingsgestalt darzustellen, für den Ein- und Ausgang seines Textbuches verwandt. Das alte

[1]) Der Klavierauszug mit einer neuen Fassung des Schlusses und das Orchestermaterial sind im Drei Masken-Verlag erschienen.

Sehnsuchtslied, das durch die Sagen- und Legendenwelt aller Völker zieht, das Suchen nach dem entschwundenen Paradiese, hat hier eine neue Form erlangt. Wem sich das Glück zugeneigt hat, der soll es wunschlos genießen, nicht nach der Erkenntnis streben; Zulawski legt diese Gedanken in seinem ersten Bilde Hermes in den Mund: „Wer eines Gottes verhülltes Antlitz sah, muß ihn erkennen in Schmerzen und Qualen, eh' er im Glück ihn wiederfinden darf".

Im ersten Bilde „In Arkadien" verzehrt sich Psyche in Sehnsucht nach dem namenlosen, unbekannten Wunder. Eros erscheint ihr in Nacht und Nebel, doch als sie ihn nach kurzer Liebesstunde fesseln will und der schlaftrunkene, zu ihrem Wächter bestellte Diener Blax mit roher Hand den Schleier von dem Antlitz des Gottes reißt, erfüllt sich ihr Geschick. Er entschwindet, um nimmer wiederzukehren. Hermes, der Götterbote, aber gibt ihr in den obigen Worten einen Trost und verweist sie, die Königstochter, auf den Weg in die weite Welt: „Verbannte, dies ist dein Weg, Hoffnung begleitet dich und dieser Mensch (Blax), der deine Schuld und die Verbannung teilt." In den folgenden Bildern kehrt Blax zugleich mit Psyche wieder, doch als ihr Peiniger, ihr Widersacher. War er im ersten Bilde das schlafende Gewissen, so ist er in den folgenden das erwachte, das sie an ihren Fall gemahnt, über sie die Herrschaft erlangt, bis sie im letzten die Befreiung findet, im selbstgewählten, sie vom Fehl reinigenden Feuertode. Verjüngt entsteigt sie den Flammen und findet Eros wieder in der Gestalt des Vollenders. Hermes — die Hoffnung — begleitet ihren Weg in den verschiedensten Gestalten. Im Bilde „Rom" ist er ein alter Sklave, der die von dem Präfekten Blax verspottete Psyche auf Christus weist, im „Klosterbilde" ist er der milde Kaplan, der die nach Sonne und Freiheit durstende Schwester Psyche warnt, im „Revolutionsbilde" ist er der der Wirt des Kaffeehauses, der die Bedienerin Psyche davon abhalten will, sich in die Freiheitsströmungen der Männer zu mischen. Eros kehrt in verschiedenen Gestalten wieder, doch nie findet Psyche den Weg zu ihm, dem Verkörperer der reinen göttlichen Liebe. Wie sie vergebens nach Erlösung ringt, kämpft der brutale Blax vergebens dagegen, sich von der Gefolgschaft Psyches zu befreien. Als römischer Präfekt gibt er sie dem Spotte der Menge preis, als Bischof findet er sie im Kloster wieder und verdammt sie zur dauernden Haft im unterirdischen Verließ, im Revolutionsbilde stellt sie sich als Verfechterin einer idealen Freiheit dem mordgierigen Schlächter Blax entgegen und wird von ihm niedergeschlagen, im letzten modernen Bilde ist sie die Geliebte des Bankiers Blax, dem sie willenlos untertan ist, bis sie sich zum freiwilligen Flammentode entschließt.

Vortrefflich sind die einzelnen Bilder zu lebensvollen Ausschnitten aus dem Treiben der verschiedenen Zeiten geformt. Nach dem klassischen „Arkadien" ein übermütiges römisches Festgelage, im Nonnenkloster die unerbittliche düstere Strenge des Mittelalters, nach dem betäubenden Revolutionsbilde ein Gesellschaftsbild aus der Welt, in der man sich sorglos vergnügt, und im Nachspiel die olympischen Gefilde. Wenn man den Weg Psyches, wie ihn Zulawski zeichnet, zusammenfaßt, so erhält man in Psyche das typische Bild der in zügelloser Sehnsucht sich verzehrenden Frau, die zwischen Liebe, Freiheit und mystischer Exstase einherschwankt, ein Bild des Weibes, das seine natürliche Bestimmung, die Gefährtin eines Mannes zu sein, nicht erkennt und damit in ihr Verderben rennt; im Tode findet solches Sehnen erst seine Ruhe, seine Erfüllung.

Es ist erklärlich, daß ein solcher Stoff einen modernen Tondichter von Begabung reizen muß. Rozycki hat zwar eine moderne, sehr farbenreiche Musik geschrieben, dennoch aber jedem Bilde ein streng geschiedenes charakteristisches Gepräge gegeben. Aus den Gesängen und Tänzen zu Zimbeln und Harfe erhebt sich der Sehnsuchtsgesang, Psyches und das sehr geschickt instrumentierte Auftreten der Gottheiten. Dem frivolen Treiben der Römer folgt die breite hymnenartige Verkündung des alten Sklaven. In Düsterheit und Nacht getaucht ist die Musik zum Klosterbilde, während die aufpeitschende Revolutionsszene, aus der in einer Generalpause die Rede Dantons klingt — ein glänzender Effekt inmitten der wilden Vielstimmigkeit —, kaum krasser musikalisch gezeichnet werden konnte. Mit modernen Walzerklängen schreitet die Gegenwart herein, Konversationsmusik nimmt den übrigen Teil ein, und im Anhang kehrt die Götterwelt Griechenlands zurück. Rozycki zeigt sich in der freien sinfonischen Behandlung des Klangkörpers, der durch unsichtbare Frauenstimmen eine klangliche Bereicherung erfährt, als ein guter Kenner des modernen Orchesterapparates und geht in der melodischen Erfindung eigene Wege. Die Lyrik ist hauptsächlich Psyche, Eros und dessen späteren Gestalten in den Mund gelegt. Zu dem bilderreichen Buche eine bildhafte farbenfrohe Musik.

Die hiesige Wiedergabe unter Ludwig Leschetitskys Leitung war im Orchester in Anbetracht des nahenden Saisonschlusses nicht so fein ausgefeilt; um die Gestalt der Psyche bemühte sich Frau Viereck-Kimpel mit gutem Erfolge, Fredy Busch als Eros, Klinder als Hermes und Alfred Schauer als Blax boten recht Gutes. Die Breslauer Wiedergabe, der ich leider nicht beiwohnen konnte, wurde mir von zuverlässiger Seite als überaus glänzend geschildert. In Szene gesetzt vom Intendanten Runge und geleitet vom Kapellmeister Prüwer, mit Elise Catapol als Psyche, Gläser als Eros, Rhode als Blax und Abendroth als Hermes hat die Oper monatelang auf dem Spielplane ihr Feld behauptet.

Musikbrief

Aus Osnabrück

Von H. Hoffmeister

Ende April

In den letzten Tagen des alten Jahres brachten uns unsere Konzertorganisten Prenzler und Oeser noch zwei gehaltvolle „Geistliche Musikaufführungen". Dem eifrigen Bemühen Rudolf Prenzlers hatten wir es zu verdanken, daß der Berliner Domchor unter Rüdels genialer Leitung wiederum eins seiner herrlichen Konzerte hier gab, dessen Programm der Weihnachtszeit sinnvoll angepaßt war mit Werken älterer und neuerer Kirchenmusiker. Es ist ein hoher Kunstgenuß, diesen Chor in seiner Sicherheit, Reinheit und Glanzfülle zu hören; in den Knabenstimmen liegt ganz besonders eine wunderbare Anziehungskraft. Organist Prenzler erweiterte das Programm durch zwei Orgelvorträge von Bach und Pfretschner. Das Konzert war überaus stark besucht.

Das Kirchenkonzert von Paul Oeser, Königl. Musikdirektor, am Sylvesterabend in St. Marien war besonders ausgezeichnet durch die gebotenen Orgelkompositionen, in denen der Konzertgeber wie immer sein meisterhaftes Können zeigte. Bachs herrliches D dur-Präludium mit Fuge kam glänzend zum Vortrag, ebenso Piuttis Pastorale und Fuge über den Namen „Gade" sowie ein sehr ansprechendes Präludium von Riemenschneider. Ein kleiner Frauenchor sang außerdem Werke von Mendelssohn, Schulz und Hauptmann.

Im neuen Jahre erfreute uns der Musikverein mit vorzüglichen Konzertgaben. Zwei jugendliche hervorragende Meister, die Brüder Adolf und Fritz Busch, zeigten im dritten Vereinskonzert ihr großes Können. Glänzende und vollendete Technik und entsprechende Größe und Vornehmheit der Auffassung offenbarte sich sowohl in den gemeinschaftlichen Vorträgen als auch in den Solonummern: Partita in D moll für Violine allein von Bach und zwei Rhapsodien in H- und G moll

von Brahms für Klavier allein. Brausender Beifall lohnte die Künstler, und tiefe Ergriffenheit erfüllte die zahlreichen Hörer.

Auch das vierte Musikvereinskonzert war ein Solistenkonzert. Die Kammersängerin Ilona Durigo (Budapest) und der Pianist Gerard Bunk bestritten den Abend. In Liedern von Brahms, Wolf und Kahn erwies sich die Sängerin als hervorragende Künstlerin mit herrlichen Stimmitteln und starkem Temperament, jedem Liede die dem Charakter desselben entsprechende Gestaltung gebend. Wesentlich unterstützt wurde sie dabei durch die vorzügliche Klavierbegleitung Bunks, der außerdem auch solistisch zu Wort kam in Werken von Grieg, Liszt und Chopin, dabei eine gründliche Beherrschung des Technischen zeigend. Beide Künstler wurden durch starken Beifall zu Zugaben veranlaßt. Den zweiten Kammermusikabend leitete das geschätzte Wendling-Quartett mit einer sorgfältig ausgearbeiteten Wiedergabe des D dur-Quartetts Op. 76 Nr. 5 von Haydn ein, mit der die Künstler helle Begeisterung auslösten. Noch mehr war dies der Fall bei der dann folgenden „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf. Die sprühende Lebendigkeit dieses Werkes rauschte zum wahren Vergnügen am Zuhörer vorüber, daß brausender Beifall die Künstler veranlaßte, die Serenade zu wiederholen. Aus einem Guß war das Zusammenspiel der vier Instrumente bei allen Vorträgen, besonders auch in dem mit bedeutenden technischen Schwierigkeiten ausgestatteten „Russischen Quartett" in C dur Op. 59 von Beethoven, dessen schwungvolle Wiedergabe würdig den Abend schloß und helle Begeisterung entflammte.

Schließlich ist auch noch der auf Veranlassung des Musikvereins veranstaltete Liederabend von Alfred Kase zu erwähnen. Kase wird hier sehr geschätzt, und man hatte auch diesmal wieder große Freude, seine einschmeichelnde weiche Stimme und die meisterhaft ausgeglichene Technik in Liedern von Schubert, Schumann, Franz, Löwe u. a. bewundern zu können. Lebhafter Beifall nötigte den Sänger zu verschiedenen Zugaben. — Als Schlußnummer der dieswinterlichen Konzertzeit konnte Paul Oesers Karfreitagskonzert in der Marienkirche angesehen werden. Echte Karfreitagsstimmung lag über dieser „Geistlichen Musikaufführung", da das ganze Programm dem Inhalt und der Stimmung nach der Bedeutung des Tages angepaßt war. Bachs Fantasie und Fuge in C moll mit ihrem schmerzvollen Ausdruck, Crügers Tonsatz und Brahms Vorspiel zu dem Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" waren die Orgelsoli, die poesie- und wirkungsvoll zum Vortrag kamen. Daneben sang Ida Schürmann (M.-Gladbach) Arien und Lieder von Bach u. a. mit heller Stimme, sicherm Können und gutem Ausdruck. Auch der kleine gutgeschulte Kirchenchor und Konzertmeister Slyver (Violine) erweiterten das Programm durch wirkungsvolle Vorträge.

Rundschau

Noten am Rande

Die älteste deutsche Sängerharfe ist auf der Wartburg in den Wohnräumen des Großherzogs von Weimar erhalten. Die Harfe zwar stammt nicht aus den Zeiten des Landgrafen Hermann von Thüringen, in welche die Sage den Sängerkampf auf der Wartburg verlegt. Die deutschen Minnesänger trugen überhaupt ihre Lieder nicht mit der Harfe, sondern mit der Geige oder Fiedel vor. Von einer Harfe ist in den deutschen Dichtungen jener Zeit nur selten die Rede. Allerdings, Tristan unterweist Isolde im Harfenspiel. Doch dies ist in den deutschen Dichtungen eine seltene Ausnahme, und Tristan ist nicht deutscher Herkunft, sondern Kelte. Das Musikinstrument des weltlichen Sängers war in Deutschland die Geige. Auch die Sänger aus adeligem Geschlecht führten im Wappenschild die Geige. Die Harfe der Wartburg ist, wie Prof. Georg Voß jetzt bei der Inventarisation des Kunstbesitzes des Großherzogs von Weimar nachgewiesen hat, allerdings tatsächlich ein echt mittelalterliches Stück, etwa von 1450 bis 1510. Eine genau in derselben Weise geschnitzte Harfe hat Voß auf einigen Gemälden von Hans Memling nachgewiesen, die um 1490 bis 1500 entstanden sind. Auf Memlings berühmtem Bilde des Jüngsten Gerichts in Danzig ist die Übereinstimmung mit der Harfe der Wartburg so auffallend, daß Memling sie nach einer Harfe aus der Werkstatt desselben Instrumentenbauers gemalt haben muß. Die Wartburgharfe ist mit Rosetten aus eingelegten farbigen Hölzern und Elfenbein verziert. Diese Technik läßt darauf schließen, daß die Harfe in den südlichen Alpenländern gearbeitet ist. Die Harfe stammt sicher aus dem Besitz eines hochgestellten Sängers aus weltlichem Stande. Darauf deutet die deutsche Inschrift „Wann". Was das Wort hier bedeutet, ist die Frage. Wahrscheinlich war es der Wahlspruch eines ritterlichen Sängers, der, seines Erfolges gewiß, in allen Lagen seines Lebens nur danach fragte, wann er den Sieg erringen, oder wann er von der Dame seines Herzens erhört wird. Jedenfalls verdient die Harfe der Wartburg, mit der sich die Forschung bisher noch nicht beschäftigt hatte, als eine der ältesten deutschen Harfen aus dem Mittelalter, ganz besondere Beachtung.

Kreuz und Quer

Berlin. Am 26. August starb in Cöpenick der Pianist Konrad Rösser, Lehrer am Sternschen Konservatorium, im Alter von 36 Jahren. Er war Schüler von Carl Reinecke.

Hamburg. Der Hamburger Tonkünslerverein beging am 24. August sein 50 jähriges Bestehen. Von 26 Herren gegründet, zählt der Verein zurzeit 118 männliche, 83 weibliche ordentliche, 11 außerordentliche Mitglieder. Der erste Präses war Prof. H. Grädener, ihm folgten Dr. Garnes, Degenhard, Prof. von Bernuth, Prof. Spengel, Mehrkens, seit 19 Jahren bis heute Prof. Kopecky.

Prag. Am 14. August d. J. starb in Karolinenthal bei Prag der Komponist Andreas Harnik. Geboren 2. Dezember 1864 hat sich Harnik nach Absolvierung des Gymnasiums philosophischen Studien und nach zweijähriger Tätigkeit als Lehrer dem Studium der Musik gewidmet. In der Prager Orgelschule, die er 1892 absolvierte, waren unter seinen Lehrern Klička, Stecker und Dvořák. Harnik wurde dann Regenschori an der Karolinenthaler Cyrill- und Method-Kirche und entwickelte seine musikalische Tätigkeit als Komponist, Dirigent, Orgelspieler und Regenschori. Er hinterließ eine große Reihe von Kompositionen, von welchen besonders seine Lieder sich einer großen Verbreitung erfreuen. Er war auch Besitzer einer großen und wertvollen Sammlung von Musikinstrumenten und Manuskripten, namentlich der Kirchenmusik.

Weimar. Kammersänger Heinrich Zeller in Weimar, der kürzlich der Bühne entsagte, wurde zum Ehrenmitglied des Großherzoglichen Hoftheaters ernannt.

Wien. Vor einiger Zeit hat sich in Wien eine Salzburger Festspielhaus-Gemeinde gebildet, die sich die Aufgabe gestellt hat, in der Nähe Salzburgs oder in der Stadt selbst ein österreichisches Festspielhaus zu erbauen und zu erhalten, worin weltliche und geistliche Festspiele vollendet dargestellt werden sollen. Für die Mozart-Festlichkeiten wird das Festspielhaus dem Mozarteum für Proben und Aufführungen zur Verfügung stehen. Sonst sollen teils geschlossene Gastspiele großer Opernhäuser und Schauspielbühnen stattfinden, teils eigens zusammengestellte Gesellschaften in jedem Sommer Musteraufführungen (darunter Volksspiele für die minderbemittelte Bevölkerung) veranstalten. Zur Weihnachtszeit sollen Weihnachtsspiele und Oratorien, zu Ostern und Pfingsten Passions- und geistliche Spiele aufgeführt werden.

Neue Bücher

Karl Grunsky: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts (Sammlung Göschen, Leipzig).

Der Verfasser hat in anerkennenswerter Weise den hier behandelten Stoff, der früher in einem Bändchen zusammengedrängt war, nun auf drei Büchlein (je 1 Mk.) erweitert und verteilt. Der erste Band führt über die Musik des 17. Jahrhunderts bis einschließlich Händel. Die Entstehung und Entwickelung der Oper, das Aufblühen des Oratoriums, der Kantate, der Suite, der Klaviermusik erfahren eine durchaus würdige Behandlung und Darlegung. Die Abschnitte über Heinrich Schütz, über Scarlatti und Händel erfreuen durch gediegene und liebevolle Klarheit. Die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts wird mit Bach eingeleitet, dem der ganze erste Teil gewidmet ist. Die Zeit, welche durch die ragende Gestalt des Thomaskantors ihr starkes Gepräge empfing, ersteht lebendig in ihrer gläubigen Fülle und Kraft. Die neuesten Forschungen haben fleißige Verwertung gefunden, sodaß gerade dieser Band einen überaus erfreulichen Eindruck wachruft. Man fühlt: hier bietet sich ein tüchtiger, kenntnisreicher Führer, dem man vertrauend und willig folgen kann. Der zweite Band umschließt etwa die Zeit von 1750 bis 1800, das Auftreten Glucks, Mozarts, die Blüte Joseph Haydns. Das Kunstlied beginnt sich zu entwickeln, die Kammermusik wächst ihrer schimmernden, zarten Reife entgegen. Was Grunsky hier, auf einen verhältnismäßig engen Raum zusammengedrängt, zu sagen weiß, muß gleichfalls Lob und Anerkennung erregen. Besonders möge der günstige Umstand hervorgehoben werden, daß durch eingearbeitete Zahlenangaben der Vergleich mit bekannten und verbreiteten Klassikerausgaben bedeutend erleichtert und vereinfacht wird. Der eindringliche Stil der Bücher erhebt sich mitunter zu schöner begeisterter Wärme. Es bleibt zu wünschen, daß vornehmlich die Konservatoristen sich dieser handlichen, sauber gedruckten Bücher mit stetem Fleiße bedienen mögen. Nicht alle Urteile können feste Gültigkeit verlangen; hie und da ersehnt man auch über einen Komponisten einige ausführlichere Worte, — der Wert dieser kleinen Musikgeschichte aber bleibt ungeschmälert und verdient gerechte dankbare Würdigung. Kreisler

Neue Lieder

Gustav Lewin: Fünf Lieder Op. 21 (E. Eulenburg, Leipzig).

Es sind in jeder Weise vornehme und ansprechende Kompositionen, gesanglich und gewählt. Vor allem ist die ausgezeichnete Wahl der Texte nachdrücklich zu loben (Gedichte von Falke, Dehmel, Schlaf und Boelitz). Am wenigsten behagt mir der „Tageslauf"; das Thema ist gut, verliert sich aber in zerfließende Illustrationen. Mild und feierlich wirken die Abendlieder von Dehmel, während sich „Begrabt mich einst" zu kräftiger Höhe erhebt. Sehr innig und mild ist das „Lied der Frau" von Boelitz vertont, eine wundervolle Dichtung. Mehr Aufmerksamkeit möge der Komponist aber auf genaue Bezeichnungen verwenden; namentlich der „Tageslauf" ist allzu kärglich bedacht. Die Gesänge seien hiermit bestens empfohlen als gute Haus- und Konzertmusik; sie stellen keine übertriebenen Anforderungen an Sänger und Pianisten.

E. L. Schellenberg

Neue Ausgaben

Heinrich Marschner: Balladen (F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen).

Der Optimismus in Dingen der Kunst, besonders wenn er auch bei Verlegern rege wird, bleibt stets etwas Köstliches und Anerkennenswertes. Wer wußte bislang von den Balladen Marschners, des leider schon halb vergessenen, echt romantischen Komponisten des „Hans Heiling" und des „Vampyrs"? Hier liegen sie nun gesammelt vor: Dr. Leopold Hirschberg hat die schöne und schwierige Verpflichtung auf sich genommen, die zum Teil versteckten, nur mühsam aufzufindenden Gesänge der Verschollenheit zu entreißen und der Nachwelt zu überliefern. Bis jetzt gab man uns die beiden ersten Bände; zwei weitere

sind noch geplant. Marschner hat gewiß die Stärke und Höhe eines Löwe nie erreicht; aber in seinen besten Schöpfungen darf er einen Vergleich mit diesem Meister der Ballade wohl ertragen. Beiden Komponisten freilich ist auch eine nicht immer sorglich gewählte Melodik eigen, eine mitunter philiströse Sentimentalität und verdrießliche Flüchtigkeit. Was Robert Schumann einst in seiner Besprechung von Marschners großem Trio Op. 111 äußerte, gilt auch bei der Beurteilung dieser Lieder: „Das Einzelne, das Detail ist nicht immer das Vorzügliche; das Ganze aber ist es, die Totalwirkung, die den Mangel kunstreicher, gediegener Detailarbeit wenn nicht vergessen, so doch übersehen läßt. . . . In einem Bilde zu sprechen, es gibt uns die goldenen Früchte seines Talentes in oft irdenen Schalen". Es wäre vielleicht angemessener gewesen, nur eine beschränkte Auswahl der Balladen zu veröffentlichen und allein das Dauernde zu retten. Indessen — wir können uns aufrichtig freuen, daß uns Übersehenes wieder lebendig gemacht wird. In der Tat: die reifsten Stücke müssen auch heute noch gelten und wirken. Da zeigt es sich, was Marschner vermochte. Hier zittert grausame Angst, hallt hohler Geisterschritt, hier lächelt ein besinnlicher graziöser Humor, hier schweben und schwirren die Elfen. Romantik! Welch bezwingende Gewalt in der „Monduhr", welcher Übermut in dem köstlichen Walzer des „Prager Musikanten", welch wundersames Säuseln und Weben in „der Fee Beschwörung", in der „Kunde aus dem Feenlande"! Besonders genannt sei noch die heitere, volkstümliche Ballade von „Willegis" und die Parabel vom „Betrogenen Teufel"; ferner „Die Rache", „Dilafrose", die „Sieben Freier", die „Nymphen am Rhein". Dagegen hätte man so leere und überflüssige Stücke wie den „Sänger", die „Nacht am Rheine" oder den Zyklus „Der fahrende Sänger" lieber ausschalten sollen, da sie in keiner Weise geeignet erscheinen, Marschners Ruhm zu erhöhen und zu bestätigen. Das Beste aber wird und muß alle Zeiten überdauern. Auch wir sind verpflichtet, mit Robert Schumann diesem schmerzlich vernachlässigten Künstler nachzurufen: „Ehre also dem Meister!" Wo aber finden sich Sänger, welche so wenig Eitelkeit beweisen, sich einmal Werke für das Programm zu wählen, die nicht dem Massenerfolge entgegenkommen, und welche die ausgelaufenen Gleise mutig zu verlassen wagen? Diesen ach! so Wenigen mögen die wundervollen, seltenen Balladen Meister Marschners eindringlich ans Herz gelegt sein!

Kreisler

Das nächste Heft erscheint als Doppelnummer 37/38 am 20. September. 

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 37/38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 20. Sept. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen
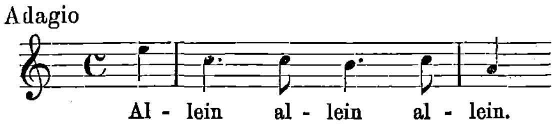
Beethoven

Von **Romain Rolland**

Deutsch von × × ×

Dritte Fortsetzung

Das Heiligenstädter Testament[1])



An Lichnowsky, 21. September 1814

Für meine Brüder Karl und (Johann)[2])

O, ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret; wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet. Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt; aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert. Von Jahr zu Jahr in der Hoffnung, gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern wird oder gar unmöglich ist), gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperament geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen. Wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o, wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch wars mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub. Ach, wie wäre es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bei mir in einem vollkommneren Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben. — O, ich kann es nicht. Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben. Ganz allein fast, nur soviel, als es die höchste Notwendigkeit fodert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben; nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, soviel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte.[1])

Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung: es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach, es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. — Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht gehts besser, vielleicht nicht: ich bin gefaßt.

---

[1]) Heiligenstadt — Vorstadt von Wien. Beethoven machte dort einen Sommeraufenthalt.

[2]) Der Name „Johann“ ist im Manuskript ausgelassen.

[1]) Ich möchte bei Gelegenheit dieser schmerzlichen Klage eine Bemerkung einschieben, die mir neu zu sein scheint. — Es ist bekannt, daß im zweiten Satz der „Pastorale“ im Orchester die Stimmen der Nachtigall, des Kuckucks und der Wachtel erklingen. Übrigens kann man ruhig sagen, die ganze Sinfonie sei ein Gewebe von Naturlauten. Die Ästhetiker sind für und gegen diese Musik des Nachahmens. Keiner aber scheint bedacht zu haben, daß Beethoven überhaupt nicht nachahmte, da er ja nichts hörte! Er schuf aus seinem Innern eine Welt, die für ihn gestorben war. Das ist es, was diese Beschwörung des Vogelgesanges so ergreifend macht. Das einzige Mittel, alle diese Laute wieder zu hören, war, sie vor dem innern Ohre erklingen zu lassen.

— Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend j m nd. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es; du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr meine Brüder Karl und (Johann), sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich Euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Teilt es redlich und vertragt und helft Euch einander. Was Ihr mir zuwider getan, das wißt Ihr, war Euch schon längst verziehen. Dir, Bruder Karl, danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letztern, spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß Euch ein besseres sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt Euern Kindern Tugend: sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld; ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ich danke ihr nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebt Euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst Lichnowsky wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von Euch; doch entstehe kein Streit deswegen unter Euch. Sobald sie Euch aber zu was Nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe Euch nützen kann! —

So wärs geschehen. — Mit Freuden eil ich dem Tode entgegen. — Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen. — Doch auch dann bin ich zufrieden: befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm, wann du willst: ich gehe dir mutig entgegen. — Lebt wohl und vergeßt mich nicht ganz im Tode. Ich habe es um Euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an Euch gedacht, Euch glücklich zu machen; seid es! —

Heiligenstadt, am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven.

Für meine Brüder Karl und (Johann) nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen —

Heiligenstadt, am 10. Oktober. So nehme ich denn Abschied von Dir — und zwar traurig. — Ja, die geliebte Hoffnung — die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sein, sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden. Fast wie ich hieher kam — gehe ich fort — selbst der hohe Mut — der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte — er ist verschwunden, — O Vorsehung — laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! — So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. O wann — o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen! — Nie? — nein — o, es wäre zu hart.

* * *

Briefe

An Karl Amenda, Pfarrer in Kurland.[1]

Wien, den 1. Juni (1801)

Mein lieber, mein guter Amenda, mein herzlicher Freund, mit inniger Rührung, mit gemischtem Schmerz und Vergnügen habe ich Deinen letzten Brief erhalten und gelesen. — Womit soll ich Deine Treue, Deine Anhänglichkeit an mich vergleichen? O, das ist recht schön, daß Du mir immer so gut geblieben; ja ich weiß Dich auch mir vor allen bewährt und herauszuheben. Du bist kein Wiener Freund, nein, du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt. Wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein Beethoven lebt sehr unglücklich, im Streit mit Natur und Schöpfer. Schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall ausgesetzt, so daß oft die schönste Blüte dadurch zernichtet und zerknickt wird. Wisse, daß mir der edelste Teil, mein Gehör, sehr abgenommen hat. Schon damals, als Du noch bei mir warst, fühlte ich davon Spuren, und ich verschwiegs; nun ist es immer ärger geworden. Ob es wieder wird können geheilt werden, das steht noch zu erwarten. Es soll von den Umständen meines Unterleibes herrühren: was nun den betrifft, so bin ich auch fast ganz hergestellt; ob nun das Gehör besser werden wird, das hoffe ich zwar, aber schwerlich; solche Krankheiten sind die unheilbarsten. Wie traurig ich nun leben muß, alles, was mir lieb und teuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistis chen Menschen wie * * * * * * usw. Ich kann sagen, unter allen ist mir Lichnowsky der erprobteste; er hat mir seit vorigem Jahr 600 fl. ausgeworfen. Das und der gute Abgang meiner Werke, setzt mich instand, ohne Nahrungsorgen zu leben. Alles, was ich jetzt schreibe, kann ich gleich fünfmal verkaufen und auch gut bezahlt haben. — Ich habe ziemlich viel die Zeit geschrieben; da ich höre, daß Du bei * * * Klaviere bestellt hast, so will ich Dir dann manches schicken in dem Verschlag so eines Instruments, wo es Dich nicht soviel kostet. —

Jetzt zu meinem Trost wieder ein Mensch hergekommen, mit dem ich das Vergnügendes Umgangs und der uneigennützigen Freundschaft teilen kann; er ist einer meiner Jugendfreunde.[2] Ich habe ihm schon oft von Dir gesprochen und ihm gesagt, daß, seit ich mein Vaterland verlassen, Du einer derjenigen bist, die mein Herz ausgewählt hat. — Auch ihm kann der * * * nicht gefallen,[3] er ist und bleit zu schwach zur Freundschaft. Ich betrachte ihn und * * * als bloße Instrumente, worauf ich, wenns mir gefällt, spiele; aber nie können sie volle Zeugen meiner innern und äußern Tätigkeit, ebensowenig als wahre Teilnehmer von mir werden; ich taxiere sie nur

[1]) Wahrscheinlich 1801 geschrieben.
[2]) Stefan von Breuning.
[3]) Zmeskall? Er war Hofsekretär in Wien und Beethoven sehr ergeben.

nach dem, was sie mir leisten. O, wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte! Dann eilte ich zu Dir, aber so von allem muß ich zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheißen hätten. — Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muß! Ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein? Ja, Amenda, wenn nach einem halben Jahr mein Übel unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen. Ich reise dann (bei meinem Spiel und Komposition macht mir mein Übel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang), und Du mußt mein Begleiter sein. Ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen; womit könnte ich mich jetzt nicht messen? Ich habe, seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben bis auf Opern und Kirchensachen. Ja, Du schlägst mirs nicht ab, Du hilfst Deinem Freunde, seine Sorgen, seine Übel tragen. Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommnet, und ich hoffe, diese Reise soll auch dein Glück vielleicht noch machen; Du bleibst hernach ewig bei mir. — Ich habe alle Deine Briefe richtig erhalten; so wenig ich Dir auch antwortete, so warst Du doch immer mir gegenwärtig, und mein Herz schlägt so zärtlich wie immer für Dich. — Die Sache meines Gehörs bitte ich Dich, als ein großes Geheimnis aufzubewahren und niemand, wer es auch sei, anzuvertrauen. — Schreibe mir recht oft. Deine Briefe, wenn sie auch noch so kurz sind, trösten mich, tun mir wohl, und ich erwarte bald wieder von Dir, mein Lieber, einen Brief. — Dein Quartett [1]) gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiß, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst. — Jetzt leb wohl, Lieber, Guter! Glaubst du vielleicht, daß ich Dir hier etwas Angenehmes erzeigen kann, so versteht sichs wohl von selbst, daß Du zuerst davon Nachricht gibst

Deinem treuen, Dich wahrhaft liebenden
L. v. Beethoven.

* * *

An Doktor Franz Gerhard Wegeler.

Wien, den 29. Juni 1801

Mein guter, lieber Wegeler, wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht, und doch bist Du so sehr gut und läßt Dich durch nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue, gute, biedere Freund. — Daß ich Dich und überhaupt euch, die ihr mir einst alle so lieb und teuer wart, vergessen könnte, nein, das glaub nicht; es gibt Augenblicke, wo ich mich selbst nach euch sehne, ja bei euch einige Zeit zu verweilen. — Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist mir noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich euch verließ. Kurz, ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich euch wiedersehen und unsern Vater Rhein begrüßen kann. — Wann das sein wird, das kann ich Dir noch nicht bestimmen. Soviel will ich euch sagen, daß ihr mich nur recht groß wiedersehen werdet. Nicht (nur) als Künstler sollt ihr mich besser, vollkommener finden; und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick, wie glücklich halte ich mich, daß ich Dich herbeischaffen, Dich selbst schaffen kann! — Von meiner Lage willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahr hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich es Dir sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben (kleine Mißhelligkeiten gabs ja auch unter uns, und haben nicht eben diese unsere Freundschaft mehr befestigt?), eine sichere Summe von 600 fl. ausgeworfen, die ich, solange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann. Meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als es fast möglich ist, daß ich machen kann. Auch habe ich auf jede Sache sechs, sieben Verleger und noch mehr, wenn ich mirs angelegen sein lassen will; man akkordiert nicht mehr mit mir, ich fordere, und man zahlt. Du siehst, daß es eine hübsche Lage ist; z. B. ich sehe einen Freund in Not, und mein Beutel leidet eben nicht, ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen, und in kurzer Zeit ist ihm geholfen. — Auch bin ich ökonomischer als sonst. Sollte ich immer hier bleiben, so bringe ichs auch sicher dahin, daß ich jährlich immer einen Tag zur Akademie erhalte, deren ich einige gegeben. Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen: nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden, und das soll sich durch meinen Unterleib, der schon damals, wie Du weißt, elend war, hier aber sich verschlimmert hat, indem ich ständig mit einem Durchfall behaftet war und mit einer dadurch außerordentlichen Schwäche, ereignet haben. Frank wollte meinem Leib den Ton wiedergeben durch stärkende Medizinen und meinem Gehör durch Mandelöl, aber Prosit! Daraus ward nichts, mein Gehör ward immer schlechter, und mein Unterleib blieb immer in seiner vorigen Verfassung; das dauerte bis voriges Jahr Herbst, wo ich manchmal in Verzweiflung war. Da riet mir ein medizinischer asinus das kalte Bad für meinen Zustand, ein gescheiterer das gewöhnliche lauwarme Donaubad: das tat Wunder, mein Bauch ward besser, mein Gehör blieb oder war noch schlechter. Diesen Winter gings mir wirklich elend; da hatte ich wirkliche schreckliche Koliken, und ich sank wieder ganz in meinen vorigen Zustand zurück, und so bliebs bis ohngefähr vier Wochen, wo ich zu Vering ging, indem ich dachte, daß dieser Zustand zugleich auch einen Wundarzt erfordere, und ohnedem hatte ich immer Vertrauen zu ihm. Ihm gelang es nun fast gänzlich, diesen heftigen Durchfall zu hemmen; er verordnete mir das laue Donaubad, wo ich jedesmal noch ein Fläschchen stärkende Sachen hineingießen mußte, gab mir aber keine Medizin, bis vor ohngefähr vier Tagen Pillen für den Magen und einen Thee fürs Ohr, und darauf, kann ich sagen, befand ich mich stärker und besser; nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort. Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu; seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weils mir nun nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so gings noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand. Dabei meine Feinde, deren Anzahl nicht geringe ist, was

[1]) Op. 18 No. 1.

würden diese hiezu sagen! — Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch, sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel. Vering sagt, daß es gewiß besser werden wird, wenn auch nicht ganz. Ich habe schon oft den Schöpfer um mein Dasein verflucht.[1]) Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenns anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde. — Ich bitte Dich, von diesem meinem Zustand niemanden, auch nicht einmal der Lorchen, etwas zu sagen; nur als Geheimnis vertrau ich Dirs an; lieb wär mirs, wenn Du einmal mit Vering darüber briefwechseltest. Sollte mein Zustand fortdauern, so komme ich künftiges Frühjahr zu Dir: Du mietest mir irgendwo in einer schönen Gegend ein Haus auf dem Lande, und dann will ich ein halbes Jahr ein Bauer werden; vielleicht wirds dadurch geändert. Resignation! welches elende Zufluchtsmittel, und mir bleibt es doch das einzige übrig. —

Du verzeihst mir doch, daß ich Dir in Deiner ohnedem trüben Lage noch auch diese freundschaftliche Sorge aufbinde. — Steffen Breuning ist nun hier, und wir sind fast täglich zusammen; es tut mir wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen. Er ist wirklich ein guter, herrlicher Junge geworden, der was weiß und das Herz, wie wir alle mehr oder weniger, auf dem rechten Fleck hat. Ich habe eine sehr schöne Wohnung jetzt, welche auf die Bastei geht und für meine Gesundheit doppelten Wert hat. Ich glaube wohl, daß ich es werde möglich machen können, daß Breuning zu mir komme. — Deinen Antiochum sollst du haben und auch noch recht viele Musikalien von mir, wenn du anders nicht glaubst, daß es Dich zuviel kostet. Aufrichtig, Deine Kunstliebe freut mich doch noch sehr. Schreibe mir nur, wie es zu machen ist, so will ich Dir alle meine Werke schicken, das nun freilich eine hübsche Anzahl ist und die sich täglich vermehrt. — Statt dem Porträt meines Großvaters, welches ich Dich bitte, mir sobald als möglich mit dem Postwagen zu schicken, schicke ich Dir das seines Enkels, Deines Dir immer guten und herzlichen Beethovens, welches hier bei Artaria, die mich hier darum oft ersuchten, sowie viele andere, auch auswärtige Kunsthandlungen, herauskommt. Stoffel will ich nächstens schreiben und ihm ein wenig den Text lesen über seine störrige Laune. Ich will ihm die alte Freundschaft recht ins Ohr schreien; er soll mir heilig versprechen, euch in euren ohnedem trüben Umständen nicht noch mehr zu kränken. — Auch der guten Lorchen will ich schreiben. Nie habe ich einen unter euch Lieben, Guten vergessen, wenn ich auch gar nichts von mir hören ließ; aber Schreiben, das weißt Du, war nie meine Sache; auch die besten Freunde haben jahrelang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen; so wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich. — Schreibe mir jetzt öfter; ich will schon Sorge tragen, daß ich Zeit finde, Dir zuweilen zu schreiben. Grüße mir alle, auch die gute Frau Hofrätin, und sag ihr, „Daß ich noch zuweilen einen Raptus han". Was Kochs angeht, so wundere ich mich gar nicht über deren Veränderung; das Glück ist kugelrund und fällt daher natürlich nicht immer auf das Edelste, das Beste. — Wegen Ries, den mir herzlichst grüße, was seinen Sohn anbelangt, will ich Dir näher schreiben, obschon ich glaube, daß, um sein Glück zu machen, Paris besser als Wien sei. Wien ist überschüttet von Leuten, und selbst dem besseren Verdienst fällt es dadurch hart, sich zu halten. — Bis den Herbst oder bis zum Winter werde ich sehen, was ich für ihn tun kann, weil dann alles wieder in die Stadt eilt. — Leb wohl, guter, treuer Wegeler, sei versichert von der Liebe und Freundschaft

Deines Beethoven.

* * *

An Wegeler.

Wien, am 16. November 1801

Mein guter Wegeler! Ich danke Dir für den neuen Beweis Deiner Sorgfalt um mich, um so mehr, da ich es so wenig um Dich verdiene. — Du willst wissen, wie es mir geht, was ich brauche; so ungerne ich mich von dem Gegenstand überhaupt unterhalte, so tue ich es doch noch am liebsten mit Dir. — Vering läßt mich nun schon seit einigen Monaten immer Vesikatorien auf beide Arme legen, welche aus einer gewissen Rinde, wie Du wissen wirst, bestehen; das ist nun eine höchst unangenehme Kur, indem ich immer ein paar Tage des freien Gebrauchs (ehe die Rinde genug gezogen hat) meiner Arme beraubt bin, ohne der Schmerzen zu gedenken. Es ist nun wahr, ich kann es nicht leugnen, das Sausen und Brausen ist etwas schwächer als sonst, besonders am linken Ohre, mit welchem eigentlich meine Gehörkrankheit angefangen hat, aber mein Gehör ist gewiß um nichts noch gebessert; ich wage es nicht zu bestimmen, ob es nicht eher schwächer geworden. — Mit meinem Unterleib gehts besser; besonders wenn ich einige Tage das lauwarme Bad brauche, befinde ich mich acht, auch zehn Tage ziemlich wohl; sehr selten einmal etwas Stärkendes für den Magen; mit Kräutern auf den Bauch fange ich jetzt auch nach Deinem Rate an. — Von Sturzbädern will Vering nichts wissen; überhaupt aber bin ich mit ihm sehr unzufrieden, er hat gar zu wenig Sorge und Nachsicht für so eine Krankheit; komme ich nicht einmal zu ihm, und das geschieht auch mit viel Mühe, so würde ich ihn nie sehen. — Was hältst Du von Schmidt? Ich wechsle zwar nicht gerne, doch scheint mir, Vering ist zu sehr Praktiker, als daß er sich viel neue Ideen durchs Lesen verschaffte. — Schmidt scheint mir hierin ein ganz anderer Mensch zu sein und würde vielleicht auch nicht gar so nachlässig sein. Man spricht Wunder vom Galvanism; was sagst Du dazu? — Ein Mediziner sagte mir, er habe ein taubstummes Kind sehen, sein Gehör wieder erlangen in Berlin und einen Mann, der ebenfalls sieben Jahre taub gewesen und sein Gehör wieder erlangt habe. — Ich höre eben, Dein Schmidt

[1]) Nohl hat in seiner Ausgabe der Briefe Beethovens „den Schöpfer" ausgelassen.

macht hiermit Versuche. — Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht: wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich flohe die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bins doch so wenig. Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt und die ich liebe. Es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß — Heiraten glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heiraten — ich muß mich noch wacker herumtummeln. Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lang die halbe Welt durchgereist, und das muß ich. — Für mich gibts kein größeres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. — Glaub nicht, daß ich bei euch glücklich sein würde: was sollte mich auch glücklicher machen? Selbst eure Sorgfalt würde mir wehe tun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher finden. — Jene schöne vaterländische Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung in einen bessern Zustand; er wäre mir nun geworden — ohne dieses Übel! O, die Welt wollte ich umspannen, von diesem frei! Meine Jugend — ja, ich fühle es, sie fängt erst jetzt an. War ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft — sie nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziel, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe — ich weiß von keiner andern als dem Schlaf, und wehe genug tut mirs, daß ich ihm jetzt mehr schenken muß als sonst. Nur halbe Befreiung von meinem Übel, und dann — als vollendeter, reifer Mann komme ich zu euch, erneure die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich — nein, das könnte ich nicht ertragen. — Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht. — O, es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles — Leben, nein, ich fühls, ich bin nicht mehr dafür gemacht. — Du schreibst mir doch so bald als möglich? — Sorgt, daß der Steffen sich bestimmt, sich irgendwo im deutschen Orden anstellen zu lassen. Das Leben hier ist für seine Gesundheit mit zu viel Strapazen verbunden. Noch obendrein führt er so ein isoliertes Leben, daß ich gar nicht sehe, wie er so weiter kommen will. Du weißt, wie das hier ist; ich will nicht einmal sagen, daß Gesellschaft seine Abspannung vermindern würde. Man kann ihn auch nirgends hinzugehen überreden: ich habe einmal bei mir vor einiger Zeit Musik gehabt, wo ausgesuchte Gesellschaft war; unser Freund — Steffen — blieb doch aus. — Empfehle ihm doch mehr Ruhe und Gelassenheit, ich habe schon alles angewendet; ohne das kann er nie weder glücklich noch gesund sein. — Schreib mir nun im nächsten Briefe, obs nichts macht, wenns recht viel ist, was ich Dir von meiner Musik schicke, Du kannst zwar das, was Du nicht brauchst, wieder verkaufen, und so hast Du Dein Postgeld — mein Porträt — auch. — Alles mögliche Schöne und Verbindliche an die Lorchen — auch die Mama — auch Christoph. — Du liebst mich doch ein wenig? Sei sowohl von dieser als auch von der Freundschaft überzeugt

Deines Beethoven.

(Vierte Fortsetzung im nächsten Hefte)



Schopenhauer und die Musik

Vortrag im Dresdener Schopenhauer-Bund

Von **Otto R. Hübner**

Als wir vor einigen Wochen hier (in Dresden) den Geburtstag Schopenhauers begingen, hörten wir danach einen zweistündigen Vortrag über das Wesen der Philosophie, das der Redner, zwar auf Schopenhauer fußend, uns aber nach seiner Art klarzumachen suchte. Ich wurde dabei an den Ausspruch Fichtes errinnert: ein jeder philosophiert nach seiner Veranlagung! auch an das Wort Erdmanns: so viele Philosophen, so viele Erklärungen!

Dr. M., ein junger offenbar sehr begabter Gelehrter, sprach viel von der Induition, der inneren Anschauung, Versenkung, Erleuchtung und Offenbarung, die seit Spinoza oft angezogen wird — auch von Goethe — und die neuerdings der Franzose Bergson sehr wirkungsvoll benutzt. Ästhetisch veranlagte Naturen, ebenso Mystiker und Romantiker, neigen einer intuitiven Erkenntnis zu, von der bekanntlich auch Schopenhauer oft spricht. Realisten oder Positivisten lächeln wohl darüber. Und ich, als schlichter unkomplizierter Mensch, meine, wir sollten doch einfach vom Nachfühlen philosophischer Ideen oder vom Einfühlen in Kunstwerke reden und so, neben der Verstandeserkenntnis, auch stets eine Gemütserfahrung betonen.

Daß wir aus sinnlichen Wahrnehmungen subjektive Vorstellungen und persönliche Lebensgefühle bilden und diese zusammengefaßten Empfindungen auch aus uns herausstellen und wie von ferne betrachten: also objektivieren können, ist doch gewiß. So formen wir aus persönlichen Gefühlen unpersönliche allgemeine Gedanken, womit unser Lebenswille alles, was an ihn herantritt, von zwei Seiten beleuchtet. Das geschieht in der Praxis wie in der Theorie: im Leben wie in der Kunst; und beim Betrachten von Kunstwerken halten wir ja Form und Inhalt deutlich auseinander, indem wir erstere überdenken und letzteren zu erfüllen suchen. Beides geht natürlich Hand in Hand; wie auch beim schaffenden Künstler sich das Gemüt und der Verstand stets in die Hände arbeiten.

Etwas anders steht es bei der Wissenschaft, die, soweit sie nämlich wirklich exakte Forschung ist, nur mit Hilfe des Denksinnes arbeitet, da sie jedes individuelle Erkennen zu generellem Wissen ausbildet und dabei alle Gefühlskräfte, auch die Fantasie, möglichst ausschaltet.

Wie aber verhält sich die Philosophie dazu, die doch das analytisch erlangte Wissen synthetisch zu vereinigen trachtet? Sie kann bei ihrem Gestalten weder der Gefühls- noch der Gedankenkraft entbehren, sondern verschmilzt sie beide zur hohen Einsicht der Vernunft, die wir auch Besonnenheit nennen, und wandelt damit unser Wissen um zur Weisheit, dieser höchsten Macht und Tugend im Menschen.

Indem ich die Fantasie erwähne, komme ich von der Weltweisheit wieder auf die Kunst zu sprechen, die jener ja vor allem bedarf. Fantasie ist nach meiner Auffassung der lebendige Gestaltungsdrang im Menschen, soweit er durch persönliche Gefühle geleitet wird; denn sie tritt ja immer nur subjektiv zutage. Wo sich diese schöpferische Formkraft in einem Menschen von starkem Lebenswillen mit einer ausgeprägten Sinnesbegabung verbindet, da entsteht der Künstler: sei es nun der Maler mit scharfen Augen, der Musiker mit hellen Ohren, der Kochkünstler mit feiner Zunge usw. Wobei indes, neben den geistigen Empfindungsorganen, die Werkzeuge der körperlichen Bewegung sehr in Frage kommen, da eine geschmeidige Hand, oder gelenkige Beine, oder bewegliche Gesichtsmuskeln für die verschiedenen Künstler von größter Bedeutung sind.

Für die Dichtkunst trifft diese Bedingung freilich nicht zu: da sie zunächst eine rein geistige Kunst ist, die nur der Augen oder der Ohren bedarf, um niedergeschrieben und gelesen zu werden. Verbindet sich die Poesie mit der Vortragskunst, so wird sie zur Rezitation; oder in Vereinigung mit der Musik zum Melodram, auch zur Liedkunst. Im Schauspiele und Singspiele besteigt sie die Schaubühne und wird endlich in der Oper und dem Musikdrama ein Gesamtkunstwerk, das alle Künste miteinander verbindet, um ein Stück dramatisch bewegten Menschenlebens darzustellen. Ob dieses Kunstideal im musikalischen Drama, wie es Gluck und Wagner angestrebt, oder besser im Schauspiele mit Musik, wie solche uns Shakespeare, auch Goethe und Schiller, gegeben haben, in die Erscheinung tritt? das ist die große Frage, die so viele bewegt und die verschieden beantwortet wird. Ich bin der Meinung, daß in dem Reigen aller Musen die Führung der Dichtkunst gebührt, da sie sich der Sprache als Ausdrucksmittel bedient, worin unser Fühlen und Denken, als die hohe Vernunft, sich am klarsten und innigsten ausspricht.

Richard Wagner hat ja die andere Überzeugung vertreten und mit seinen Werken bewiesen, daß auch die Musik Herrscherin im Reiche der Allkunst sein kann — sie, die doch das weibliche Gefühlselement bedeutet neben der Dichtkunst, diesem männlichen Verstandeselemente der Menschenseele. Denn daß letztere viel besser wie die Tonkunst imstande ist, auch objektive Gedanken auszusprechen, ist doch sicher. Aber die größte Begabung im Menschen drängt immer zur stärksten Betätigung: denn so will es ja das Leben! Und so war es auch bei Wagner, in dessen Psyche eben die Musikanlage vorherrschte, so vielseitige Kunstgaben er auch sonst besaß. Sein gewaltiger Lebensdrang wurde zwar oft von großen Gedanken bewegt, jedoch noch mehr von leidenschaftlichen Gefühlen, die zu ihrer höchsten Gestaltung nach Musik verlangten, und in der Tat ist seine gewaltige Tonsprache wohl die dramatisch bewegteste, die wir kennen.

Ganz anders tritt uns das Wesen Arthur Schopenhauers aus seinen Schriften entgegen, die in bilderreicher Sprache seine tiefen Gedanken über Welt und Leben, Kunst und Wissen kunstvoll geformt wiedergeben: große Ideen aber — nur kleine Gefühle! Sein Geist glich einem hellen Kristallspiegel, der leider etwas angeschwärzt war und daher getrübte Daseinsbilder zurückwarf. Die Ursache davon war sein mehr passiver wie aktiver Lebenswille, der, von einer viel stärkeren Verstandeskraft wie Gemütsmacht gelenkt, das Leben wohl betrachten, aber nicht eigentlich erleben mochte. Daher verlief sein Dasein erlebnisarm, wenigstens nach außen hin; und seine Seele, diese Zusammenfassung der Lebensgefühle, lernte weder die Freude inniger Zuneigung noch die Leiden der Daseinsnot recht kennen, da Schopenhauer, materiell sichergestellt, die Menschen voll Mißtrauen, ja Verachtung betrachtete und ebensowenig wahre Frauenliebe wie Männerfreundschaft suchte. Auch ging es ihm wie so manchem großen Denker mit seltener Geistesbegabung: aus Bewunderung des eigenen starken Intellektes überschätzte er die Macht des menschlichen Verstandes überhaupt und erhob ihn zum Götzen seiner Seele, dem zu Ehren er sein ganzes Gedankensystem errichtete. Denn es ist doch kein Zweifel, daß in Schopenhauers Philosophie wohl der Wille als Urgrund der Welt erscheint, und zwar ein blinder zweck- und zielloser Wille, aus dessen Erkenntnistrieb (ein Widerspruch) der Intellekt erst nach und nach emporwächst; daß dieser aber im seltenen Menschen, dem Künstler oder Genie, dann den Lebenswillen zurückdrängt, ausschaltet und im Heiligen oder Propheten endlich abtötet, vernichtet, um so den Menschen von allem Wollen zu erlösen. Also triumphiert zuletzt der Intellekt über den Willen!

Dieser Intellektualismus, das heißt Verstandesüberschätzung, kommt auch in Schopenhauers Unterschätzung der Vernunft und der menschlichen Gefühle zum Ausdrucke. Letztere rechnet er nämlich zu den Trieben als Willensregungen (obgleich er den Willen einen dumpfen ziellosen Drang nennt), und der hohen Vernunft weist er nur die Aufgabe zu, das vom Verstande anschaulich Erkannte in abstrakte Begriffe umzusetzen. An anderer Stelle schreibt er sogar: „Vernunft hat ein jeder Tropf; gibt man ihm die Prämissen, so vollzieht er den Schluß; aber der Verstand liefert die primäre Erkenntnis, folglich die intuitive, und da liegt der Unterschied!" Und wo er auch das Wort Vernunft gebraucht, so merkt man immer wieder, daß er ihr Gefühlsinhalte nicht zubilligt, sondern sie stets vom Intellekte abhängig begreift. Das aber ist der Standpunkt des intellektuellen Menschen, der vermeint, nur denkend richtig zu handeln: während die gesunde Vernunft uns doch lehrt, daß alles vernünftige Wollen und Tun ebenso überfühlt wie überdacht werden muß!

Aber diese schlichte Schäferweisheit des gesunden Menschenverstandes geht eben so manchem Philosophen nicht ein, und auch Schopenhauers hoher Geist neigte viel mehr einer objektiven Weltbetrachtung wie einer subjektiven Lebenserfahrung zu, so daß er die rechte Harmonie und Weisheit eines Lebenwillens, der sich fühlend und denkend im Gleichgewichte seiner Kräfte schaukelt, nicht begreifen noch erlangen konnte. Wie hätte er auch sonst den Urwillen der Welt und seine wundersame Objektivation, das Leben, als ziellos und irrational hinstellen können, da sein eigenes Leben doch dem widerspricht: denn hatte er sich nicht die Aufgabe gestellt, es nachdenkend zu betrachten, um so den Sinn der Welt zu ergründen! Freilich äußerte sich der 23jährige Jüngling schon wie ein müder alter Mann zu Wieland: „Das Leben ist eine mißliche Sache; ich habe mir vorgenommen, es damit hinzubringen, darüber nachzudenken". Und dieser Ausspruch charakterisiert den altklugen jungen Philosophen nur zu deutlich, dessen Lebenswille von

einem übergroßen Intellekt behindert wurde, sich lebensfreudig zu betätigen.

Auch die bekannte Stelle eines Briefes an Goethe: „Was ich denke, was ich schreibe, hat für mich Wert und ist mir wichtig; was ich persönlich erfahre, ist mir Nebensache, ja ist mein Spott" enthüllt die seelische Veranlagung Schopenhauers, der an andrer Stelle noch bekennt, welche höchste Befriedigung ihn erfülle, wenn sein Geist tiefste Gedankenzusammenhänge entdeckte. So erfährt er im Denken die höchste Lust, da sein Denkvermögen eben seine stärkste Veranlagung war. Doch betont er dabei immer wieder, daß der Kern jeder echten Erkenntnis Anschauung sei, da alles Urdenken in Bildern geschehe; aber, so fügt er hinzu: „Alle Anschauung ist eine intellektuelle, denn ohne Verstand käme es nimmermehr dazu, noch zur Wahrnehmung". (Fortsetzung folgt)



Zur Eröffnung der neuen Kurhausbühne in Baden-Baden

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Es spricht eine starke deutsche Gesinnung aus der Tatsache, daß Baden-Baden trotz der Kriegswirren an seinem idealistischen Programme festhielt und die Eröffnung der neuen Festspielbühne allen Schwierigkeiten zum Trotz durchführte. Selbst wenn es der städtischen Kurverwaltung dabei nur darauf angekommen wäre, wieder einmal durch ein glänzendes Unternehmen die Telegraphen der Tageszeitungen in Bewegung zu setzen und mit gutem Gewissen für das Weltbad eine eigenartig vornehme Propaganda zu betreiben, wäre das keine falsche Kunstpolitik gewesen; da nun aber die Absichten von jeder einseitigen Stimmungsmache unabhängig sind und einzig als ernste, kunstfördernde Handlung bewertet sein wollen, verdient die nicht ruckweise geschaffene, sondern durch langjährige Organisation gewordene neue Opernstätte um so größere, weil über die lokalen Verhältnisse hinaus reichende Beachtung.

Wenn man auch kaum mit unbefangener Indiskretion von einem neuen Theaterbau schlechthin sprechen kann, so sei doch wenigstens einiges über die hier in einem ursprünglichen Konzertsaal angewandte moderne Theaterkunst, zunächst über die maschinelle Einrichtung der Bühne gesagt. Vollständig neu ist an der von Maschinendirektor Adolf Linnebach (Dresden) erbauten und von der Maschinenfabrik Wiesbaden hergestellten Bühne der ganz und teilweise zugleich versenkbare Bühnenboden, so daß auf hydraulischem Wege die Bühne rasch in jede Höhenlage gebracht werden kann, die außerdem sich noch in drei Gassen mit je einem Tisch teilt. $9^1/_2$ Atmosphären Wasserdruck in Verbindung mit Windkesseln, die den Wasserstoß mildern, reichen aus, um die Bühnenfläche rasch $2^1/_2$ m über oder 1 m unter den normalen Stand zu bringen. Für szenisch technische Wirkungen ergeben sich dadurch ganz neue Möglichkeiten, die der leider nicht allzu tiefen Bühne sehr zugute kommen und durch eine zeitgemäße Beleuchtungsanlage (u. a. indirekte Rampenbeleuchtung mit vierfarbigem Oberlichtscheinwerfer) bedeutend gesteigert werden können. Der Rundhorizont ist fest mit ebenfalls festem Seitenteil, dem zum Ausgleich noch ein beweglicher Teil dient. Selbstverständlich sind die feuerpolizeilichen Vorkehrungen so vervollkommnet wie eben möglich; bei Feuersgefahr z. B. reißt der Wasserdruck einer Rauchklappenvorrichtung sofort das Dach auseinander.

Die Bühne, deren Garderobeverhältnisse ebenfalls zweckmäßig angeordnet sind, ist vornehmlich für Festspielaufführungen bestimmt und auch deshalb für einen Tagesbetrieb kaum verwendbar, da die Raumverhältnisse für Vorbereitung und Umbau stark beschränkt sind. Daß sie ihre Aufgabe unter günstigen Bedingungen sehr wohl erfüllen kann, zeigte die erste Festspielvorstellung, die mit ersten Kräften Figaros Hochzeit brachte. Das Karlsruher Hoftheater stellte Chor und Orchester. In den kleineren Rollen erfreuten auch seine bekannten Opernkräfte durch die Tatsache, daß am Hoftheater heute wieder der ernste Wille zu bestehen scheint, Mozart in nur stilgerechten Aufführungen und mit musikalischer Delikatesse wiederzugeben. Man darf Hofoperndirektor Cortolezis das Zeugnis ausstellen, daß er namentlich im orchestralen Teil den rechten Weg zu Mozart gefunden hat. Wer freilich mit unsern besten Mozart-Sängern zusammenarbeiten darf, kann kaum auf andere Wege geraten. Deshalb ist es hier auch unnötig, auf allerorten anerkannte Leistungen eines Fritz Feinhals (Graf), eines namentlich darstellerisch ausgezeichneten Figaro (Gustav Schützendorf [München]), einer überragenden Gräfin (Frau Lauer-Kottlar [Frankfurt]) und einer eminent musikalischen Susanne (Hermine Bosetti) näher einzugehen. Auch die szenische Leitung von Prof. A. v. Fuchs (München) verdient volle Anerkennung, ebenso die dekorative Ausstattung, für die Adolf Linnebach (Dresden) verantwortlich ist. Der Festaufführung, die vor ausverkauftem Haus am 1. September stattfand, wurde lebhafter Beifall zuteil, wie dies nach dem günstigen Gesamteindruck nichts anders erwartet werden konnte.



Aus Riga

Zur Erinnerung an Heinrich Dorn

Gelegentlich der Besetzung Rigas durch die Deutschen sei auch die Erinnerung wachgerufen an einen Musiker, der für die Hebung des Deutschtums in der baltischen Hauptstadt seiner Zeit eifrig gewirkt hat. Es ist Heinrich Dorn, der 1832 als einer der ersten Pioniere deutscher Musik nach Riga ging und dort über ein Jahrzehnt als Dirigent, Lehrer und Komponist tätig war: zunächst als Kapellmeister am Stadttheater, dann aber vornehmlich als städtischer Musikdirektor, der in den Hauptkirchen der Stadt die Gesangschöre nach deutschem Muster einrichtete und einen städtischen Gesangverein begründete, mit dem er als Erster in Riga größere oratorische Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, u. a. zur Aufführung brachte. Schon 1836 konnte Dorn in Riga das „Erste Musikfest der deutschen Ostseeprovinzen" (nach dem Muster der Niederrheinischen Musikfeste) veranstalten. Zahllose Musikfreunde waren dazu aus der baltischen Provinz herbeigeströmt. In der Domkirche gelangte vor 4000 Zuhörern Friedr. Schneiders Oratorium „Das Weltgericht" unter Dorns Leitung zur Aufführung; am zweiten Tage Beethovens A dur-Sinfonie und „Schlacht von Viktoria"; am dritten Tage fand ein Konzert der Solisten statt. In die Zeit von Dorns Wirken in Riga fällt auch Wagners Engagement als Theaterkapellmeister daselbst, welches Dorn bei dem Direktor Holtey angeregt und durchgesetzt hatte. Über Wagner hat Dorn von Riga aus auch zum ersten Male ausführlich (in unserer „Neuen Zeitschrift für Musik") nach Deutschland berichtet. Wagners pekuniäre Verhältnisse machten bekanntlich schon nach kaum zwei Jahren seine Flucht von Riga notwendig. Dorn übernahm nun neben seinen städtischen Funktionen auch die Theaterkapellmeisterstelle und brachte u. a. in Riga — sogleich nach Berlin und Kassel — den „Fliegenden Holländer" erstmalig zur Aufführung. Hauptsächlich auf Betreiben Liszts, für dessen Konzerte Dorn in Riga eifrig Propaganda gemacht hatte, ging dann Dorn 1843 von Riga als städtischer Kapellmeister nach Köln. Von seinem Wirken in Riga zeugt noch die 1835 von ihm, als erste in Rußland begründete Deutsche „Liedertafel". Sie führt die Initialen des Gründers H. D. auf ihrem Wappen und konnte bei Ausbruch des Krieges auf ein fast 80jähriges Bestehen zurückblicken. Hoffentlich winkt ihr jetzt bald eine neue Belebung.

Musikbrief

Aus Königsberg i. Pr.

Von Hermann Wallfisch

Das dritte Populäre Sinfoniekonzert war ein Brahms-Abend: Tragische Ouvertüre Op. 81, Violinkonzert Ddur Op. 77, Ddur-Sinfonie Nr. 2 Op. 77. Während das erste dieser Konzerte Haydn, Mozart, Beethoven brachte, das zweite sogar „deutsche Tänze" — „sogar" im Hinblick auf „populär" — deckte dieses dritte die Tafel mit schwerer Kost: Brahms. Jawohl — Brahms ist nicht für jedermann, das wollen wir uns schon zugestehen. Auch „Volk" ist ein dehnbarer Begriff mit flüssigen Grenzen; trotz dessen darf wohl gesagt werden, daß dies nicht volkstümliche Musik ist. Dies besagen ja auch direkt oder indirekt die dem Programm zur Vervolkstümlichung beigedruckten „Erläuterungen", die selbst noch der Erläuterung bedürfen, weil sie Fremdwörter genug enthalten, eine Kenntnis antiker Literatur und einen nicht geringen, allgemeinen, auch musikalischen Bildungsgrad voraussetzen, sich stellenweise geradezu widersprechen und in ihren Aus- und Einlegungen mancherlei durchaus nicht Zwingendes behaupten. „Wie nordischer Nebel liegt es auf dieser Musik, farbenverschleiernd und ernst" bedeutet doch nicht „volkstümlich". Das kommt daher, daß Brahms seine gemäßigt moderne Harmonik und ihr modulatorisches Schillern in langgesponnener Form gibt. Solist des Abends war der erste Konzertmeister der Berliner Königl. Hofoper, Leopold Premyslav. Er spielte das Violinkonzert mit sauberer, zweifelloser Technik, virtuos, feinfühlig, vornehm, maßvoll ohne jede aus dem Rahmen tretende Manier.

Das zweite der Königsberger Sinfoniekonzerte (Dirigent Prof. Max Brode) brachte dankenswerterweise vor allem die Fdur-Sinfonie Nr. 9 von Hermann Goetz, den Königsberg den Seinen nennen zu dürfen stolz sein darf. Erst einige Tage vorher hatte sich die hiesige Frau Linda Kamienska das Verdienst erworben, in ihrem Konzert mit Herm. Hopf und Alfr. Schröder Goetz' sechsteiligen Lieder-Zyklus Rispetti fast der Vergessenheit zu entreißen und durch ihr schönes Singen zu Ehren zu bringen. Es scheint, daß nun, freilich etwas spät, die Nachwelt dem berühmten Komponisten von „Der Widerspenstigen Zähmung" Kränze flechten will, praktisch-wertvoll; denn welch größere Anerkennung könnte es für einen Schaffenden geben als die öftere Aufführung und dadurch das Bekannterwerden seiner Werke —?! Musikdirektor Ninke brachte uns vor nicht zu langer Zeit zweimal in einigem Zwischenraum Goetz' großangelegte „Nänie" (nach Schiller) für Chor und Orchester. Und Brode diesmal die in Schumanns Fußstapfen tretende Sinfonie dieses Lyrikers, der in den kurzen 36 Jahren seines Lebens, abzüglich der Lehrjahre, vieles geschaffen. Der erste Allegro moderato-Satz schildert, dem Motto gemäß, vom ersten Takt an durchweg, sogleich bewegt einsetzend, „des Lebens Drang". Das „fliehen ... in des Herzens heilig stille Räume", deren heilige Stille im dritten Satz, Adagio ma non troppo lento, sich kontrapunktisch in großem Pathos mit wehmütigem Nachzittern von des „Lebensdrang" ausbreitet, macht seinen Weg über den zweiten Satz: Intermezzo-Allegretto, einer Art Scherzo in Melodie, Rhythmus und Instrumentation, das besonders durch seine Struktur neckisch, witzig klingt. Das Finale — Allegro con fuoco, wenn man es deuten soll, könnte kaum etwas anderes schildern, als die in der heiligen Stille „des Herzens", wohin der kampfesmüde Erdenpilger „des Lebens Drang" entflohen, gewonnene Kraft und Mut, den Kampf ums Da- (und Dort-?) sein wieder und erst recht aufzunehmen. Es ist wirklich eine schöne, wertvolle, von Anfang bis Ende fesselnde Sinfonie, die Brode mit seinen Mannen vielsagend herausarbeitete. Paul Goldschmidt spielte Beethovens Cmoll-Klavierkonzert Nr. 3 Op. 37. Sein Spiel ist echt musikalisch, feinfühlig, virtuos, gestaltend. Gegebenenfalls ordnet er sich mit dem Passagenwerk dem Ganzen unter und tritt aus dem Rahmen nicht heraus. Später spielte Goldschmidt eine eigentlich gar nicht für den Konzertsaal gemeinte Brahms-Studie: 28 Variationen und Finale über ein sehr kurzes, schon an sich variiertklingendes Paganini-Thema Op. 35. Nur ein solcher Künstler konnte und durfte es wagen, ein so langes Opus zu spielen ohne Gefährdung der Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit der Hörer. Das Stück, das von der wunderbaren Gestaltungskunst des Tonsetzers beredtes Zeugnis gibt, ist mit Schwierigkeiten verschiedenster Art gepfeffert und gesalzen — nicht nur rein virtuos, sondern auch was den klaren, verständigen Vortrag betrifft in dynamischer Abstufung und Differenzierung, ohne welche manches unverstanden, sinnlos wäre.

Die Singakademie (Dirigent Prof. Brode) brachte am Bußtag im Dom den seit sehr vielen Jahren hier nicht gehörten „Judas Maccabäus" von Händel zur Aufführung — das vaterländische Oratorium des Meisters, das als damaliges Gelegenheitswerk in unsere kriegerische Zeit hineinpaßt. Thomas Morell, der Zusammensteller des Textes, nahm sich weniger die Mühe, die Hauptpersonen durch nähere Charakteristik hervorzuheben, als vielmehr auch durch sie die Gefühle, die Stimmung des Volkes zum Ausdruck zu bringen. Daß das Werk aus Gründen des großen Umfanges und des nicht durchweg gleichen Werkes kürzende Bearbeiter gefunden, ist wohl erklärlich. Aber Hermann Stephani, dessen Bearbeitung dieser Aufführung zugrunde lag, ist darin doch wohl zu weit gegangen; seine Eingriffe in die fremde Geistesarbeit sind durch wesentliche Umstellungen verschiedener Nummern besonders recht groß. Die vermutlich ebenfalls von ihm herrührende neue Textwortung übertrifft die bisherige vielfach keineswegs an poetischem Wort oder Klarheit. Dazu kam noch, daß besonders die Solisten zum großen Teil andere Worte sangen, als das gedruckte und an der Kasse verkaufte Textbuch angab, so daß die Hörer sich vielfach nicht zurechtfinden konnten. Frl. Maria Mora v. Goetz (Berlin) sang die Sopranpartie. Ihre Stimme klang an diesem Abend wenigstens in den schnelleren Stellen etwas rauh, scharf umrändernd und forciert. Dagegen gefiel die Sängerin sehr in der Arie „Dann klinget Laut' und Harfenschall" besonders durch das mehrmalige, spiegelglatte hohe b, wie überhaupt durch den sehr schönen, edlen, gemütvollen Vortrag. Unsere einheimische Altistin, Frau M. ScherESchewski, mit ihrem kompakten, tonsaftigen Stimmaterial, löste ihre Aufgabe weihevoll, innigvornehm. Der Königl. Hof- und Domsänger Funk war herbeigeeilt, um, wie zumeist bisher, als tenoristischer Retter in der künstlerischen Kriegsnot zu helfen. Leicht hatte er es nicht. Große Anforderungen stellten besonders die langen Koloraturstellen an ihn. Aber mit lebhaftem, heldenhaftem Temperament als Vertreter der Titelpartie, des Judas Maccabäus, bewältigte er sie recht ehrenvoll. Kammersänger Mechler (Karlsruhe) gab sich als Hoherpriester mit sonorem Baß würdevoll, zurückhaltend, ohne Prätension, ließ aber dabei immerhin sein schönes, gehaltvolles Organ und dessen achtungswerte Schulung in recht günstigem Licht erscheinen. Der Chor sang mit edler, dramatischer Subjektivität, wozu es ja gerade diesmal besondere Gelegenheit gab, setzte, in den Einzelstimmen, präzise ein und gewährte durch detaillierte Dynamik interessanten Einblick in das Gewebe polyphoner Kleinkunst. Daß er an einzelnen Stellen mit mehr Frische und besserem Gelingen sang als an anderen, tut der schönen Gesamtleistung keinen Abbruch.

Das siebente Populäre Sinfoniekonzert wurde erstmalig von Ludwig Heß geleitet. Als Hauptnummer gab es Schuberts Cdur-Sinfonie — mit ungekürztem, langem Finale; im übrigen Mozart und Weber: die Zauberflöten- und die Freischützouvertüre. Heß sorgt für gefeilte Einzelarbeit und übertreibt nicht die Tempi, wie wir dies leider vor seiner Zeit hörten. Frau Marta Thanner-Offer (Berlin) sang mit lieblichem Sopran mit Aus- und Eindruck die Arien „Endlich naht sich die Stunde" aus „Figaros Hochzeit" und „Wie nahte mir der Schlummer" aus dem „Freischütz". — Robert Kothe ist

Stammgast in Königsberg, und vorwiegend die jüngere Generation gehört zu seinen regelmäßigen Konzertbesuchern. Kothe dürfte wohl der Urtyp der gegenwärtigen Sänger zur Laute sein und auch ohne Patent vor Nachahmung geschützt als packendes, enthusiasmierendes Original. Er sang deutsche Lieder und Balladen — eine neue Auslese — und sogar einige Lieder mit Frauenstimmen, wobei ihm eine Anzahl einheimischer Sängerinnen halfen. — Das siebente der Königberger Künstlerkonzerte vermittelte einen außergewöhnlich edlen Genuß: Der Madrigalchor des Königl. akadem. Instituts für Kirchenmusik (Dirigent Prof. Thiel) aus Berlin führte uns in der Hauptsache in die Blütezeit des reinen a cappella-Gesanges mit etlichen neuzeitigeren Zugaben. „Werbung" von Heinr. Finck (1536), „Nun schürz dich, Gretlein" von Johannes Eccard (1553—1611), ein altdeutsches Soldatenlied „Es geht wohl zu der Sommerszeit" eines unbekannten Komponisten (um 1600). Wiederholt werden mußten „Der Kuckuck" von Joh. Stefanie (um 1600) und „Die Henne" von Ant. Scandellus (1517—1580), weil sie so lustig klangen, und das überaus gemütvolle, herzergreifende „In stiller Nacht" in Brahmsscher Bearbeitung. Wagners Meistersinger-Chor „Wach auf", in der Bearbeitung von Ochs, ist ursprünglich ja allerdings für Massenchor mit Orchester gemeint, wurde aber mit erstaunlicher Kraftentfaltung gegeben. Als Schlußstück folgte, vom Dirigenten bearbeitet, die altdeutsche Volksweise „Ein Haus voll Glorie schauet". Die herrlichen Leistungen dieses vermutlich aus lauter Solisten zusammengesetzten Madrigalchors erinnerten sehr an die des Berliner Domchors, wenn er auch aus rein zahlenmäßigen Gründen es diesem nicht gleichtun kann. — Joseph Schwarz, der Bariton der Berliner Hofoper, hatte schon im Oktober 1916 hier seinen guten Ruf glänzend bestätigt. So fand er denn an seinem „Lieder- und Arienabend" ein fast ausverkauftes Haus, ein mit bestem Vorurteil scharfgeladenes Publikum. Eine Indisposition, die er sich von Bromberg mitbrachte, hinderte ihn nicht übermäßig, und so ging alles nach Erwarten mit Glanz und Glorie vonstatten. Aus seiner dramatischen Berufsdomaine sang er aus Verdis „Maskenball" die große Arie „Steh' auf", aus Goldmarks „Königin von Saba" die Arie „Blick empor" (gekürzt) und den „Bajazzo"-Prolog. Als gleichwertiger Meister der Liedlyrik: Schumanns „Stille Tränen" und Romanze, Griegs „Eros" und schließlich von Hans Hermann, der ihn auf dem Klavier angemessen wirkungsvoll begleitete, einen Zyklus von acht Nummern (Bildern), „Das Hohelied Salomonis in Minneliedern" (Neudeutsch von Will Vesper). Was der Tonsetzer aus textlich-inneren Gründen dieser „entzückenden" hochwallenden Erotik zu vermeiden versprochen — „eine sogenannte hypermoderne Harmonik" —, hat er nicht ganz gehalten! Etwa $^{2}/_{8}$ geht es ja noch, was die Kühnheit der Modulation betrifft, aber schließlich nähert er sich doch den Klippen — der „Gefahrzone" bedenklich. „Ich hielt Melodie und straffe Form für gebotener" (eine kritische Absage an die „Hypermodernen") —, das hat er so ziemlich verwirklicht. Auch auf Abwechselung war er bedacht. Aber das „Warum gerade so?" in Tempo, Rhythmus und Deklamation ist hier und da nicht recht verständlich, erklärlich. Zum Schluß die bekannte, schaurige Ballade „Drei Wanderer" — von den drei geheimnisvollen Kartenspielern mit der Letztzeile „Trumpf — Aß! Ich bin der Tod!" desselben Komponisten. Den Erfolg hat er zum nicht geringen Teil dem virtuosen Interpreten zu verdanken. Sang Schwarz den erstgenannten Komplex mit Innigkeit, Wärme, Glut, so gab er dem Schlußstück in anderen, angemessenen Farben eine feingefeilte, lebensvolle und -wahre Personen- und Situationsschilderung. — Das fünfte Sinfoniekonzert (Prof. Brode) war ein glänzender Abschluß der diesjährigen Reihe dieser Veranstaltungen. Das sehr gutbesetzte Orchester, in gegenwärtiger Zeit wohl stets ad hoc „improvisiert", war in guter Innenverfassung. Webers Euryanthen-Ouvertüre und Mendelssohns Italienische — die A dur-Sinfonie Op. 90 kamen zu farbenprächtiger, vielgestalteter, sprechender Geltung —, in letzterer besonders die meisterhafte Instrumentation und thematische Arbeit. Der Solist des Abends war Artur Schnabel. Er spielte Webers F moll-Konzertstück Op. 79, das wir schon vor Jahren beim hiesigen Musikfest von ihm hörten, stellenweise in fabelhaft schnellem Tempo, und vier Schubertsche Impromptus. — Einen zeiträumlich glücklichen Umstand beim Schopf ergreifend, war es Prof. Brode noch bei Toresschluß dieser Konzertzeit gelungen, Bronislaw Hubermann für ein Konzert zu gewinnen, das, unternehmerisch, unter der immerhin schlichten Flagge des zwar leistungsfähigen Philharmonischen Vereins als angeblich einfacher Vereinsabend segelte. Als nahezu kongenialen Begleiter hatte sich Hubermann den Berliner Cellisten Schuster mitgebracht. Sie vereinigten und ergänzten sich in Brahms' Konzert für Violine und Violoncello Op. 102, das wir vor etlichen Jahren beim hiesigen Ostpreußischen Musikfest von Klingler und Becker (Schusters Lehrer) gehört hatten. Hubermann spielte ferner Mendelssohns Violinkonzert. Das Orchester spendete Händels Konzertouvertüre (D dur) und Fuchs' fünfsätzige, zwar nicht tiefschürfende, doch schöne, anmutige Streichorchesterserenade Op. 9. Dies alles ergab einen künstlerisch wertvollen, dank- und denkwürdigen Abend. — Der schon länger als Jahr und Tag gastweise in Feldgrau hier weilende Baritonist Kurt Finkgarden hat sich durch öfteres Mitwirken in Kirchen- und anderen Konzerten in vieler Herzen hineingesungen und Achtung errungen bei Publikum und Presse. Gelegentlich eines eigenen Liederabends sang er vier Brahms-Lieder („Komm bald", „An eine Aeolsharfe", „Die Mainacht" und „Minnelied") und vier Lieder von Heinz Tiessen (Requiescat), Rich. Wetz (die Muschel), Konr. Ramrath (Tropfen) und Christian Sinding (Fuge). Sein schöner, besonders in der Höhe tongepackter, intensiver Bariton erweist fleißiges, aber noch nicht vollendetes Studium. Auch der sinngemäße, warme Vortrag verdient Anerkennung. Als tüchtiger, feinsinniger Begleiter am Klavier erwies sich Eugen Peterson.

Die Aufführung des Königsberger Musikvereins brachte uns Emil Kühns, den Direktor des Königsberger Konservatoriums, erstmalig als Dirigenten. Schon in einem Kirchen- und einem großen Wohltätigkeitskonzert hatte sich Kühns als befähigter Orchesterleiter erwiesen. Diesmal aber, nach Übernahme dieser musikalischen Vereinsleitung, hatten wir noch besser Gelegenheit, ihn als Dirigenten kennen und schätzen zu lernen. Er hielt das durch Militärmusiker zu fast imposanter Besetzung ergänzte Orchester fest in seiner Hand und erzielte rhythmisch und dynamisch eine tatsächlich auffallende, schöne Exaktheit. Die Vortragsfolge brachte die Gluck-Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis", die Sinfonia in C von Rosetti (1750—1792) und Beethovens „Eroica". — Domorganist Walter Eschenbach gab mit seinem jungen Bach-Verein ein Karfreitagskonzert. Die Hauptnummer war Haydns Oratorium „Die Worte des Erlösers am Kreuze". Über das Werk selbst und seine Schwächen ließe sich mancherlei sagen. Der Chor mag teilweise unter ungünstigen Witterungseinflüssen zu leiden gehabt haben und das Orchester in seiner Zusammensetzung — durch den Krieg. Letzteres bestand aus Militärmusikern und Mitgliedern des Musikvereins. Aber es war immerhin eine „anständige" Leistung. Von den Solisten hatte wenigstens Kammersänger Emil Pinks (Tenor), hier bereits von früher her bekannt und gern gehört, Gelegenheit, vor dem Oratorium durch die Arie „Seht, was die Liebe tut" aus J. S. Bachs Kantate „Ich bin ein guter Hirt" vorteilhaft zur Geltung zu kommen. Der Chor sang die beiden Bach-Choräle „Herzliebster Jesu, was hast Du verbrochen" und „O Haupt voll Blut und Wunden". — Zwei Berliner Damen gaben gemeinschaftlich ein Konzert: Frau Margarethe Ansorge, die Gattin des bekannten Klaviervirtuosen und -pädagogen — eine Pianistin von achtungswerter Technik und vielfach übermäßiger Kraftentfaltung, obzwar sie doch in Chopins Cis moll-Scherzo bewies, daß sie auch feinfühliger spielen kann. Die Tiessensche „Naturtrilogie" auf unser Kurisches Haff müssen wir als Komposition, schon seiner hypermodernen Harmonik wegen zurückweisen. Auch über Art und Wert seiner Liedlyrik wurde seinerzeit berichtet. Vorteilhaft, wenigstens von jener Trilogie, stachen Ansorges 6 (Klavier-) Traumbilder Op. 8 ab. — Die Mezzo-

opranistin Frau Margarete Gille ist mit ihrer Tonbildung noch nicht ganz ins klare gekommen. Und in der Auswahl dessen, was sie bot, war sie gerade auch nicht sehr vorsichtig und glücklich. — Nach vieljähriger Pause kam Beethovens Cdur-Messe durch die Singakademie im Dom zur Aufführung. Prof. Brode hat sich dieses bescheideneren, doch hoch genug zu wertenden Werkes des Komponisten der großzügigeren Ddur-Messe liebevoll angenommen. Chor und Soloquartett stehen hier im Zwiegespräch — zu etlichen Malen in polyphon interessanter, harmonisch duftigzarter Gleichzeitigkeit. Die zeitgemäß schwächerbesetzten Männerchorstimmen schnitten gerade noch mit Ehren ab. Den Damen, besonders dem Sopran, erging es ein gut Teil besser; fast durchweg sangen sie mit siegesbewußter Sicherheit und zuverlässiger Intonation. Das Orchester leistete, was ein solches unter der numerischen und sonstigen Ungunst der Kriegszeit zu leisten vermag. Die Solisten: Emmy Brode, die Tochter des Dirigenten, sang zuerst die ihrem Stimmcharakter sehr gut liegende Mozart-Arie „Laudate Dominum", der sich dann p der untergelegte Chor beigesellt. Frl. Brode verfügt über einen sehr angenehmen, tonhaltigen, glockenreinen, edlen Sopran und vornehmen, gemütvollen Vortrag. Die Altistin Anna Gärtner löste ihre Aufgabe befriedigend trotz einer Indisposition. Unter dem Einfluß einer solchen stand auch der Tenorist Georg A. Walter, dessen durchgeistete, inhaltsgemäße Vortragsweise man hier schätzt. Er sang zuerst Beethovens „An die Hoffnung" (nach einem kleingläubigen Text aus Tiedges „Urania"). Der Bassist Paul Seebach, früher an der hiesigen Oper, dessen schönes Organ ihn für den Konzertsaal prädestiniert, hatte leider durch die Ungunst seiner Partie diesmal nicht Gelegenheit, auffallender hervorzutreten. So interessant, abwechselungsreich und imposant durch Stimmengewebe usw. das Werk ist, so lag auf demselben dennoch eine gewisse Zurückhaltung — es kam nicht zu einem ein- und ausdrucksvollen Durchbruch. Dies lag aber nicht an der Wiedergabe, sondern an der bescheideneren Eigenart des Werkes selbst. — Anna Kaempfert gab ein Konzert. Das ist schon an sich ein Ereignis bei der Herrlichkeit eines solchen Soprans und seiner fabelhaften Technik. Sie sang Lieder von Schubert, Schumann, Wolf, P. Cornelius, Mendelssohn, Loewe, Brahms u. a. — 20 Stück — an einem Abend, ohne sonstige Mitwirkung. So etwas darf sich nur eine Sängerin von dem Rang einer Kaempfert leisten. Conrad Hausburg als Klavierbegleiter hatte es diesmal leicht durch innerste Anteilnahme; es muß ihm mehr Genuß als Mühe gewesen sein.

Rundschau

Noten am Rande

Zum 100. Geburtstage von Dr. Wilhelm Stade (25. August) schreibt Königl. Musikdirektor Otto Kirmse dem Leipziger Tageblatt: Heute am 100. Geburtstage meines unvergeßlichen Lehrers Dr. W. Stade ist es mir ein Bedürfnis, einen kurzen Überblick über sein Leben und Wirken zu geben. Stade wurde am 25. August 1817 zu Halle geboren. Er studierte zunächst Theologie in seiner Heimatstadt, folgte aber dann seiner Neigung zur Musik und widmete sich ihr als Schüler Friedrich Schneiders in Dessau. Nach Beendigung seiner Musikstudien erhielt er die Stelle eines Universitätsmusikdirektors in Jena und folgte später dem Rufe als Hoforganist und Hofkapellmeister nach Altenburg. Hier ist die Stätte seiner künstlerischen und schöpferischen Tätigkeit. Hochverehrt und allbeliebt wirkte er hier bis zu seinem Tode im Jahre 1902. Stade gab mehrere kirchliche Gesangswerke (Psalmen), Orgel- und Klavierstücke heraus und drei Sinfonien; er redigierte mehrere Neudrucke von Bachschen und Händelschen Kompositionen und Liedern aus dem 14. bis 16. Jahrhundert. Er war ein bedeutender Orgelvirtuos; seine Orgelimprovisitionen waren unübertrefflich. Meisterhaft war Stade als Dirigent klassischer Sinfonien und bei Aufführungen von Vokalwerken. Dem Volke ist sein Name wohlbekannt durch sein Lied „Vor Jena".

Für Luther-Feiern sind außer dem von Prof. Otto Richter herausgegebenen Motettensatze des Reformators „Non moriar, sed vivam!", worüber wir schon in einem Aufsatze berichteten im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienen: Gustav Schreck, „Heil, Held, der römisch Joch zerbrach" für vierstimmigen gemischten Chor (Partitur 1 Mk.), Max Gulbins, „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort!", Reformationskantate für Chor, kleines Orchester und Orgel (Partitur 5 Mk.), und J. Ph. Krieger, „Ein feste Burg ist unser Gott".

Als Don-Juan-Sonderheft läßt die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände Heft 7/9 der von Carl Heine und Franz Graetzer geleiteten Monatsschrift „Die Scene" erscheinen. Paul Alfred Merbach behandelt die Geschichte der Don-Juan-Bearbeitungen, Otto Ehrhard untersucht Kierkegaards eigentümliches Verhältnis zu Mozarts Oper, Leopold Sachse spricht über Volksbühnendarstellung des Don Juan.

Kreuz und Quer

Amsterdam. Hier und im Haag werden im Dezember zwei Orchesterkonzerte nur mit Werken von Waldemar v. Baußnern stattfinden; der Komponist wurde eingeladen, seine Werke selbst zu dirigieren. Baußnerns neueste Schöpfungen sind eine viersätzige Motette (46. Psalm) für achtstimmigen Doppelchor, ein Streichquartett, eine Violinsonate, ein Gesangs-Zyklus nach Worten aus dem Buche Hiob, ein Variationenwerk für Violine und Klavier und eine Sammlung von Bearbeitungen alter geistlicher Volkslieder für a cappella-Chor.

Bergen. Hier wurde kürzlich das Denkmal von Edvard Grieg enthüllt, der hier gelebt hat und gestorben ist. Das Denkmal ist ein Geschenk des deutschen Konsuls in Bergen, Konrad Mohr, an die Stadt. Ingebrigt Vik hat es geschaffen. Grieg ist barhäuptig und blickt sinnend hinaus auf die Stadt und das Land. Der Enthüllungsfestlichkeit wohnte Griegs Witwe bei.

Berlin. Der Dirigent Hermann Henze veranstaltet im kommenden Winter drei Konzerte mit neuen Werken in der Singakademie, und zwar am 5. Oktober 1917, 4. Januar und 16. März 1918. Zur Aufführung gelangen: Hermann Unger: Levantinisches Rondo (Uraufführung); Kurt Schubert: 2. Tonspiel (Uraufführung); F. Busoni: Harlekins Reigen; K. Hasse: Variationen über „Prinz Eugen"; H. Rietsch: Münchhausen (Sinfonische Dichtung); G. Kaun: 3. Sinfonie; H. Huber: Sinfonie Nr. 6; W. Braunfels: Lieder.

Dresden. Ein „Modernes Musikfest" zu Dresden, bei dem nur Ur- und Erstaufführungen unter Leitung der Komponisten zum Vortrag gelangen, findet vom 24. bis 29. Oktober d. J. zum Besten des Türkischen Roten Halbmondes statt.

— „Das moderne Trio" nennt sich eine neugegründete Vereinigung von Emil Klinger (Klavier), Königl. Konzertmeister Erdmann Warwas (Violine) und Königl. Kammermusiker Arthur Zenker (Violoncello), die sich hauptsächlich der Pflege moderner Kammermusik widmen will. Das erste Auftreten findet im Kammerkonzert (27. Oktober) des „Modernen Musikfestes" in Dresden statt.

Hannover. Am 9. September vormittags kam im hiesigen Königl. Hoftheather ein Feuer aus, dem das ganze Innere des Bühnenhauses zum Opfer gefallen ist. Neben vielen Kulissen, der ganzen elektrischen Lichtanlage sind namentlich die ungemein wertvollen beiden Hauptvorhänge, deren einer ein Geschenk des Kaisers war, mitverbrannt. Dank der vorzüglichen Feuersicherungseinrichtungen des Königl. Theaters

und dem schnellen Eingreifen der Feuerwehr konnte der Zuschauerraum und die Hinterbühne gehalten werden. Die soeben begonnene neue Spielzeit erfährt natürlich eine längere Unterbrechung. Als Ursache des Feuers wird Brandstiftung, verursacht durch belgische Kriegsgefangene, die als Bühnenarbeiter beschäftigt wurden, angegeben.

Karlsruhe. Das Großherzogliche Konservatorium für Musik in Karlsruhe gibt seinen (33.) Jahresbericht über das Schuljahr 1916/17 aus. Die Anstalt war im verflossenen Schuljahr von 904 Zöglingen besucht. Im Laufe des Schuljahrs wurden zwei vaterländische Aufführungen, elf Vortragsübungen im Konzertsaal der Anstalt und elf öffentliche Prüfungskonzerte veranstaltet. Der von der Großherzogin von Baden begründeten Großherzogin-Luise-Stiftung wurden von der Stifterin 2000 Mark als Geschenk überwiesen, außerdem von zwei anderen Seiten noch zusammen 1022 Mark. Die von dem Kgl. Sächs. Hofinstrumentenmacher Albin L. Paulus jun. in Markneukirchen gestiftete Preisgeige wurde Fräulein Erna Dietrich aus Karlsruhe zuerkannt. Das neue Schuljahr beginnt am 17. September.

Köln. Mehrere Musikvereinigungen der Stadt Köln haben sich zusammengetan, um in den Tagen vom 29. September bis 1. Oktober drei Konzerte mit Werken des rheinischen Komponisten Ewald Strässer zu veranstalten. Vorgesehen sind ein Orchesterabend und zwei Kammermusikkonzerte, zu deren Durchführung außer dem städtischen Orchester unter Musikdirektor Abendroth das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das Kölner Gürzenich-Trio, der Wiener Geiger Adolf Busch, der Kölner Pianist van de Sandt, die Berliner Sopranistin Marie Mora von Götz und die Krefelder Altistin Lully Alzen verpflichtet wurden. An neuen Werken Strässers sollen bei dieser Gelegenheit zur Uraufführung kommen ein Violinkonzert, ein Klarinettenquartett, ein Klaviertrio und verschiedene Lieder.

Kopenhagen. Eine dänische Musikzeitung unter dem Titel „Musik" erscheint seit kurzem unter Schriftleitung des Musikhistorikers Dr. Skjerne. — Eine Gade-Biographie von unserem Mitarbeiter Will. Behrend, der jetzt am Königl. Musikkonservatorium als Bibliothekar tätig ist, wird noch in diesem Herbste bei Breitkopf & Härtel in Leipzig herauskommen.

Leipzig. Über Ernst Müllers Orgelvorträge in St. Pauli schreibt Eugen Segnitz im Leipziger Tageblatt: Im Dämmerlicht der Kirche sammelt sich Sonntags und Mittwochs eine kleine Kunstgemeinde. Schon seit Kriegsbeginn bietet Prof. Ernst Müller regelmäßig Orgelvorträge; nicht unter irgendwelcher Flagge, auch ohne alle Anzeige, vielmehr selbstlos und ganz in der Stille aus seinem künstlerischen Wesen denen sich mitteilend, die zu hören guten Willens sind. Starke Eindrücke empfängt der Besucher dieser Orgelstunden, die ein Stück kirchlicher Raumkunst beredt vergegenwärtigen. Aus persönlichem Bedürfnis hervorgegangen, sind diese Veranstaltungen doch vollkommen öffentlich; gleichsam eine Art musikalischer Andacht, tragen sie ethischen und künstlerischen Wert in sich. So weit immer die musikalische Erkenntnis im allgemeinen verbreitet sein mag, so sehr ist im Vergleich zu früheren Zeiten Sinn und Verständnis für die erwählte Kunst der Orgel zurückgeblieben; jener Kunst, die, wird sie ernst genommen und verstanden, sich am fernsten hält von jeglicher Äußerlichkeit und kaum wie eine andere rein um ihrer selbst willen existieren will und soll. Darauf geht das Wirken des Künstlers hinaus, dem wir musikalische Anregung in reichem Maße verdanken.

— Der Arbeitsplan der städtischen Oper sieht für die Spielzeit 1917/18 die Uraufführung folgender Werke vor: Sappho von Hugo Kaun, Elga von Erwin Lendvai (in der Neubearbeitung) und Der Stier von Olivera von Eugen d'Albert. Zur Erstaufführung sind angenommen: Das höllisch Gold von Julius Bittner, Die letzte Maske von Wilhelm Mauke, Aebelö von Joseph Gustav Mraczek und Dame Kobold von Felix Weingartner. Außerdem gelangen verschiedene ältere Werke neu einstudiert zur Aufführung, darunter Mozarts Gärtnerin aus Liebe und Idomeneo, wodurch der Mozart-Zyklus zum Abschluß gebracht wird.

München. Hier beging am 28. August in unverminderter geistiger Spannkraft und Frische die hier still zurückgezogen lebende Musikpädagogin Ida Volckmann ihren 80. Geburtstag. Durch fast 50 Jahre die treue Lebensgefährtin der bekannten Liszt-Biographin Lina Ramann, stand sie ihr auf den verschiedensten Gebieten zur Seite — als Lehrerin des höheren Klavierspieles und Gesanges, schriftstellerisch und auch kompositorisch die Bestrebungen ihrer Sinnsgenossin unterstützend —, unermüdlich tätig, selbstlos sich aufopfernd, begeisterungsfähigen, hochidealen Geistes. In gemeinsamer mehrjähriger Leitung eines Musikinstitutes in Holstein und in 25jähriger Leitung der 1865 in Nürnberg eröffneten Musikschule Ramann-Volckmann trug Ida Volckmann an der praktischen Durcharbeitung der die Spezialität des human-erziehlichen Musikunterrichtes vertretenden pädagogischen Ideen Lina Ramanns den Hauptanteil. Mit Lina Ramann, die besondere künstlerische Wertschätzung und Freundschaft Franz Liszts genießend, leitete Ida Volckmann die klavieristische Ausbildung mehrerer nach dieser Vorbereitung von Liszt in seinen Schülerkreis aufgenommenen Künstler, wie z. B. Berthold Kellermanns (Professor an der Königl. Akademie der Tonkunst in München) und Aug. Rennebaums (Professor der Musik in Budapest), neben welchen geschätzten Namen vor allem ihre Studienkollegin Ina Löbner, die verdienstvolle Leiterin einer Musikschule in Nürnberg-Erlangen als Vertreterin der Ramann-Volckmannschen Methode zu nennen ist. Ausschließlich der persönlichen Unterweisung durch Lina Ramann und Ida Volckmann verdankt die Klaviervirtuosin Erika von Binzer ihre Ausbildung.

— Hier ist die einst berühmte Opernsängerin Marie Schröder-Hanfstängl im 70. Lebensjahre gestorben. Eine geborene Breslauerin, erhielt sie ihre Ausbildung in Paris bei Pauline Viardot-Garcia. 1867 sang sie in Paris bei ihrem ersten Auftreten die Agathe im Freischütz, 1870 wurde sie ausgewiesen. Sie heiratete den Photographen Hanfstängl, gehörte dem Hoftheater in Stuttgart und dem Stadttheater in Frankfurt a. M. an und unterrichtete von 1895 bis 1897 am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M.

— Dr. Ludwig Landshoff, der Münchener Musikhistoriker und Dirigent, will die von Alfred Stern vor einer Reihe von Jahren gegründete Münchener Johann-Sebastian-Bach-Vereinigung im Winter 1917/18 erneuern. Landshoff beabsichtigt, stilgetreue Aufführungen einer Reihe Bachscher Kan-

taten zu vermitteln und Meister der klassischen und romantischen Epoche zu Worte kommen zu lassen, die in München seit langem nicht mehr gehört wurden. In kommenden Friedensjahren hofft der Verein, sein Arbeitsfeld nach diesen Richtlinien weiter auszubauen.

Wien. Als erste Neuheit wird an der Wiener Hofoper das Werk des Wiener Komponisten Julius Saizele-Blackenau „Ferdinand und Luise“ in Szene gehen.

Zwickau. Robert Schumanns Handschrift der Partitur zur Ballade für Chor, Soli und Orchester „Der Königssohn“ (Gedicht von Uhland) ist für die Heimatstadt des Tondichters, Zwickau, dadurch gerettet worden, daß Bergrat A. Wiede in Zwickau-Weißenborn sie für seine Sammlung erworben hat. Das Manuskript, vollständig von Schumanns Hand geschrieben, umfaßt 106 Seiten; dazu kommen 10 geschriebene Orchesterstimmen mit zahlreichen Korrekturen von Schumanns Hand. Die Handschriften rühren her von der im Jahre 1862 von Schumann geleiteten Erstaufführung der Chorballade in Düsseldorf.

Neue Lieder

Heinz Tiessen: Fünf Lieder (O. Janasson-Eckermann, Berlin W).

Aus diesen Gesängen läßt sich nur so viel erkennen, daß wir in Tiessen einen denkenden — vielleicht allzu überlegenden — Komponisten zu begrüßen haben, der seine Lieder mit harmonischen Absonderlichkeiten zu überladen liebt und die reine Linienführung, wie so mancher der „Modernen“, schmerzlich vermissen läßt.

Max Fiedler: Sechs Lieder, Op. 10 (Verlag Ries & Erler, Berlin).

Über diese Gesänge läßt sich wenig Lobendes sagen. Stücke wie der „Vorfrühling“ veräußerlichen die kaum komponierbaren Verse bedenklich, und der alte Reim „Du bist min“ entbehrt aller Naivität und Lieblichkeit; zudem ist das kleine Gedicht durch unnötige Wiederholungen bedenklich in die Länge gezogen.

Xaver Scharwenka: Acht Gesänge, Op. 88 (F. E. C. Leuckart, Leipzig).

Es kann nicht fehlen, daß das Publikum diesen Liedern einen freundlichen Empfang bereiten wird, denn sie zeigen eine melodische Frische und Eingänglichkeit, die immer ihres Erfolges sicher ist. Freilich ist damit auch alles gesagt, was sich zum Lobe dieser Gesänge äußern läßt.

Palmstrom singt. Sieben Galgenlieder von Chr. Morgenstern, komponiert von Paul Graener. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin).

Diese witzigen, tiefsinnigen Verse leiden vielleicht darunter, daß sie Graener mit allzu gesuchten Wendungen umkleidet hat. Gewiß, das erste, vierte und sechste Stück beweisen manchen launigen Einfall; aber mich dünkt, daß diese charakteristischen Verse dadurch verlieren, daß die Musik diese Charakteristik allzudeutlich zu umschreiben bemüht ist. Immerhin: Erfolg bei gutem Vortrage läßt sich erhoffen; aber die Gedichte werden dabei wohl den besten Beifall ernten. Und mit vollem Rechte!

Kreisler

Neue Klavierwerke

Klavierwerke aus dem Verlage Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die fünf Fantasien von Sinding, Op. 119, zeigen das ernste, abseitige Wesen dieses Komponisten in bester Beleuchtung, wenn auch nicht bestritten werden mag, daß wir schon bessere Stücke von Sinding gesehen haben. Sie stellen an den Pianisten hohe Forderungen und kommen auch dem Publikum in keiner Weise entgegen — worin übrigens an sich keinerlei Tadel liegen soll! Am reifsten dünken mich die „Méditation“ und das „Nokturne“. Die nordische Eigentümlichkeit scheint etwas verblaßt zu sein, vielleicht zum Schaden der Werke. — Anders dagegen Sibelius! Man muß seiner Art willig geneigt sein, sich langsam zu ihr finden. Dann aber entdeckt man Schönheiten, die immer von neuem werben und locken. Die „Pensées lyriques“ (natürlich müssen es immer französische Überschriften sein!), Op. 40, bieten entzückende Dinge. Da ist der kleine Walzer, anmutig und schlicht, die launige Humoreske, vor allem die reizende, liebliche Berceuse, Hausmusik im wahrsten Sinne. Dasselbe gilt von den drei Sonatinen, Op. 67. Wie einfach und entscheidend gleich das Thema der ersten! Wie verträumt und sehnsuchtsvoll das Largo! In der zweiten liebe ich besonders das Andantino, und bei der dritten weise ich auf das energische Thema des zweiten Teiles hin, das so vortrefflich ausgestaltet wird. — Hübsch ist auch das „Lustige ABC“ von Bleyle, kleine, ansprechende Variationen für die Jugend, zum Unterricht trefflich geeignet. — Nur der Kuriosität wegen sei schließlich die Sonatina seconda von Busoni erwähnt. Wenn dieses abstruse, futuristische opus erst eine Sonatine darstellt, wie müssen dann die Sonaten aussehen! Schon der Anblick macht seekrank. Wer fähig ist, solchen Unfug auswendig zu lernen, dem kann man getrost die Krone von Rußland versprechen, — falls ihn nach solcher Anarchie gelüsten sollte.

Klavierstücke von Hugo Kaun (Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig).

Ohne Zweifel darf man Hugo Kaun zu unseren ernstesten, treusten Komponisten zählen. Sein Wesen entbehrt zwar nicht einer gewissen Spießbürgerlichkeit; anderseits aber entdeckt man oft einen ungeahnten Aufschwung, eine feine innige Linie. Die drei Sonatinen Op. 38 darf man als gediegene Unterrichtswerke aufs beste empfehlen. Sie sind fleißig gearbeitet und zeigen hübsche melodische Wendungen. Manches, wie das Scherzo der zweiten oder das Menuett der dritten, erscheinen ein wenig blaß. Aber es sei von neuem betont, daß man niemals auf Banalitäten oder Flüchtigkeiten trifft. — Die sieben Klavierstücke „Von der Landstraße“ geben sich harmonisch kühner; aber gerade dort, wo eine herzliche Schlichtheit vorherrscht, wie gleich in der ersten Nummer, fühlt man sich am meisten erwärmt. Mitunter freilich hat man die peinliche Empfindung, als habe der Komponist schreiben wollen, nicht müssen. — Schließlich noch die „Spitzweg-Bilder“, die freilich das Skurrile, Kleinbürgerliche, Behagliche dieses unvergleichlichen Malers nur schwach widerspiegeln. Dazu erscheinen sie zu überladen und humorlos. Die Innigkeit ist zu spröde und flach. Die Serenade läßt auf Gutes hoffen, verliert sich dann aber ins Akademische. Und der „Einsiedler“ ist ein recht trockener Gesell, dem die Sterne nur durch ein spinnwebverwobenes Fenster blinzeln. Hugo Kaun schafft vielleicht allzu emsig. Ein wenig Besinnung und Ruhe täte not.

Kreisler

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 27. Sept. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beethoven

Von **Romain Rolland**

Deutsch von × × ×

Vierte Fortsetzung

Briefe

Wegeler und seine Frau Eleonore v. Breuning an Beethoven [1])

Koblenz, 28. Dezember 1825.

Mein lieber alter Louis,

Einen der zehn Riesischen Kinder kann ich nicht nach Wien reisen lassen, ohne mich in Dein Andenken zurückzurufen. Wenn Du binnen den 28 Jahren, daß ich Wien verließ, nicht alle zwei Monate einen langen Brief erhalten hast, so magst Du Dein Stillschweigen auf meine ersten als Ursache betrachten. Recht ist es keineswegs, und jetzt um so weniger, da wir Alten doch so gern in der Vergangenheit leben und uns an Bildern aus unserer Jugend am meisten ergötzen. Mir wenigstens ist die Bekanntschaft und die enge, durch Deine gute Mutter gesegnete, Jugendfreundschaft mit Dir ein sehr heller Punkt meines Lebens, auf den ich mit Vergnügen hinblicke und der mich vorzüglich auf Reisen beschäftigt. Nun sehe ich an Dir wie an einen Heros hinauf, und bin stolz darauf, sagen zu können: ich war nicht ohne Einwirkung auf seine Entwicklung, mir vertraute er seine Wünsche und Träume, und wenn er später so häufig mißkannt ward, ich wußte wohl, was er wollte. Gottlob, daß ich mit meiner Frau und nun später mit meinen Kindern von Dir sprechen darf; war doch das Haus meiner Schwiegermutter mehr dein Wohnhaus als das Deinige, besonders nachdem Du die edle Mutter verloren hattest. Sage uns nur noch einmal: ja, ich denke Eurer in heiterer, in trüber Stimmung! Ist der Mensch, und wenn er so hoch steht wie Du, doch nur einmal in seinem Leben glücklich, nämlich in seiner Jugend; die Steine von Bonn, Kreuzberg, Godesberg, die Baumschul usw. haben für Dich Haken, an welche Du manche Idee froh anknüpfen kannst.

Doch ich will Dir jetzt von mir, von uns etwas sagen, um Dir ein Beispiel zu geben, wie Du mir antworten mußt.

Nach meiner Zurückkunft von Wien 1796 gings mir ziemlich übel; ich mußte mehrere Jahre von der Praxis allein leben, und das dauerte in der höchst verarmten Gegend einige Jahre, ehe ich mein Auskommen hatte. Nun ward ich aber wieder ein bezahlter Professor und heiratete dann 1802. Das Jahr darauf bekam ich ein Mädchen, was noch lebt und ganz gut geraten ist. Es hat mit vielem richtigen Verstand die Heiterkeit seines Vaters, und spielt Beethovensche Sonaten am liebsten. Das ist wohl kein Verdienst, sondern angeboren. Im Jahre 1807 ward mir ein Knabe geboren, der jetzt in Berlin Medizin studiert. Nach vier Jahren schicke ich ihn nach Wien, wirst Du Dich seiner annehmen? Von der Familie Deines Freundes starb der Vater, 70 Jahre alt, den 1. Januar 1800. Von jener meiner Frau der Scholaster vor vier Jahren, alt 72 Jahre, die Tante Stockhausen von der Ahr in diesem Jahre, 73 Jahre alt. Die Mama Breuning ist 76, der Onkel in Kerpen 85 Jahre alt. Letzterer freut sich noch des Lebens und spricht oft von Dir, — die Mama war mit der Tante wieder nach Köln gezogen, sie wohnten im Hause ihrer Eltern, das sie nach 66 Jahren wieder betraten, dann neu bauen ließen usw. Ich selbst habe im August meinen 60. Geburtstag in einer Gesellschaft von einigen 60 Freunden und Bekannten gefeiert, in welcher sich die Vornehmsten der Stadt befanden. — Seit 1807 wohne ich hier, habe nun ein schönes Haus und eine schöne Stelle. Meine Vorgesetzten sind mit mir zufrieden, und der König gab mir Orden und Medaillen. Lore und ich sind auch ziemlich gesund.

Jetzt habe ich Dich auf einmal mit unserer Lage bekannt gemacht, willst Du es bleiben, so antworte nur. — Von unsern Bekannten ist Hofrat Stup vor drei Wochen gestorben, Fischenich Staatsrat in Berlin, Ries und Simrock zwei alte gute Menschen, der zweite jedoch weit kränklicher denn der erste.

Vor zwei Jahren war ich einen Monat in Berlin, ich machte dort die Bekanntschaft des Direktors der Singakademie H. Zelter, ein höchst genialer Mann und äußerst offen, daher ihn die Leute für grob halten. In Cassel führte mich Hub. Ries zu Spohr. Du siehst, daß ich es immer noch mit den Künstlern halte.

Warum hast Du Deiner Mutter Ehre nicht gerächt, als man Dich im Konversationslexikon und in Frankreich

---

[1]) Es schien mir wertvoll, den Wortlaut dieser beiden Briefe wiederzugeben. Lernt man doch aus ihnen die beiden ausgezeichneten Menschen, Beethovens treueste Freunde, kennen, und sind es doch seine Freunde, nach welchen sich ein Mensch beurteilen läßt.

zu einem Kind der Liebe machte? Der Engländer, der Dich verteidigen wollte, gab, wie man in Bonn sagt, dem Dreck eine Ohrfeige und ließ Deine Mutter 30 Jahre mit Dir schwanger gehn, da der König von Preußen, Dein angeblicher Vater, schon 1740 gestorben sei. — Nur Deine angeborene Scheu, etwas anders als Musik von Dir drucken zu lassen, ist wohl schuld an dieser sträflichen Indolenz. Willst Du, so will ich die Welt hierüber des Richtigen belehren. Das ist doch wenigstens ein Punkt, auf den Du antworten wirst. — Wirst Du nie den Stephansturm aus den Augen lassen wollen? Hat Reisen keinen Reiz für Dich? Wirst Du den Rhein nie mehr sehen wollen? — Von Frau Lore alles Herzliche, sowie von mir

Dein uralter Freund Wglr.

* * *

Einlage der Frau Eleonore.

Koblenz, den 29. Dezember 1825.

Schon lange, lieber Beethoven! war es mein Wunsch, daß Wegeler Ihnen einmal wieder schreiben möge — nun da dieser Wunsch erfüllt, glaube ich noch ein paar Worte zusetzen zu müssen — nicht nur, um mich etwas näher in Ihr Gedächtnis zu bringen, sondern um die wichtige Frage zu wiederholen, ob Sie gar kein Verlangen haben, den Rhein und Ihren Geburtsort wieder zu sehen — Sie werden uns zu jeder Zeit und Stunde der willkommenste Gast sein — und Weg. und mir die größte Freude machen — unser Lenchen dankt Ihnen so manche frohe Stunde — hört so gern von Ihnen erzählen — weiß alle kleinen Begebenheiten unserer frohen Jugend in Bonn — von Zwist und Versöhnung. — Wie glücklich würde diese sein, Sie zu sehn! — Das Mädchen hat leider kein Musik Talent, aber durch großen Fleiß und Ausdauer hatt sie es doch so weit gebracht, daß sie Ihre Sonaten, Variationen u. d. g. spielen kann und da Musik immer die größte Erholung für Wegeler bleibt, macht sie ihm manche frohe Stunde dadurch. Julius hatt Musik Talent, war aber bis jetzt nachlässig — und erst seit einem halben Jahr lernt er mit Lust und Freud Violoncelle — da er in Berlin einen guten Lehrer hatt, glaube ich bestimmt, daß er noch etwas lernen wird — beide Kinder sind groß und gleichen dem Vater — auch in der heitern fröhlichen Laune, welche gottlob Weg. noch nicht ganz verlassen hatt. — Er hat ein großes Vergnügen, die Themas Ihrer Variationen zu spielen, die alten stehn oben an, doch übt er manchmal mit unglaublicher Geduld ein neues ein — Ihr Opferlied steht an der Spitze — nie kömpt er ins Wohnzimmer, ohne ans Klavier zu gehn. Schon daraus lieber Beethoven! können Sie sehn, in welch immer dauerndem Andenken Sie bei uns leben — sagen Sie uns doch einmal, daß dies einigen Wert für Sie hatt, und daß auch wir nicht ganz von Ihnen vergessen sind. — Wäre es nicht so schwer, oft unsre liebsten Wünsche zu befriedigen, hätten wir wohl schon den Bruder in Wien besucht, wobei gewiß das Vergnügen, Sie zu sehn, berücksichtigt wurde — aber an eine solche Reise ist nicht zu denken, jetzt durchaus nicht, da der Sohn in Berlin ist — Weg. hat Ihnen gesagt, wie es uns geht — wir hätten Unrecht zu klagen — selbst die schwerste Zeit ging uns glücklicher vorbei wie 100 andern — das größte Glück ist, daß wir gesund sind, und die Kinder gut und braf sind — ja beide machten uns durchaus noch keinen Verdruß und sind selbst froh und guter Dinge — Lenchen hat nur einen großen Kummer erlebt — daß war, als unser armer Burscheid starb — ein Verlust, den wir alle nie vergessen werden. Leben Sie wohl, lieber Beethoven und denken Sie unser in redlicher Güte. —

Eln. Wegeler.

* * *

An Wegeler.

Wien, am 7. Oktober 1826.[1])

Mein alter, geliebter Freund!

Welches Vergnügen mir Dein und Deiner Lorchen Brief verursachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freilich hätte pfeilschnell eine Antwort darauf folgen sollen; ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachlässig, weil ich denke, daß die bessern Menschen mich ohnehin kennen. Im Kopfe mache ich öfter die Antwort; doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich meistens die Feder weg, weil ich nicht so zu schreiben imstande bin, wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir stets bewiesen hast, z. B. wie Du mein Zimmer weißen ließest und mich so angenehm überraschtest — ebenso von der Familie Breuning. Kam man voneinander, so lag dies im Kreislauf der Dinge: jeder mußte den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen suchen. Allein die ewig unerschütterlichen, festen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden. — Leider kann ich heute Dir nicht so viel schreiben, als ich wünschte, da ich bettlägerig bin, und beschränke mich darauf, einige Punkte Deines Briefes zu beantworten. Du schreibst, daß ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preußen angeführt bin; man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen. Ich habe mir aber zum Grundsatze gemacht, nie weder etwas über mich selbst zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir daher gerne, die Rechtschaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbesondre der Welt bekannt zu geben. — Du schreibst von Deinem Sohne. Es versteht sich wohl von selbst, daß, wenn er hierherkommt, er seinen Freund und Vater in mir finden soll, und wo ich imstande bin, ihm in irgend etwas zu dienen oder zu helfen, werde ich es mit Freuden tun. —

Von Deiner Lorchen habe ich noch die Silhouette, woraus zu ersehen, wie mir alles Gute und Liebe aus meiner Jugend noch teuer ist.

Von meinen Diplomen schreibe ich nur kürzlich, daß ich Ehrenmitglied der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften in Schweden, ebenso in Amsterdam und auch Ehrenbürger von Wien bin. Vor kurzem hat ein gewisser Dr. Spiker meine letzte große Sinfonie mit Chören nach Berlin mitgenommen; sie ist dem Könige gewidmet, und ich mußte die Dedikation eigenhändig schreiben. Ich hatte schon früher bei der Gesandtschaft um die Erlaubnis, das Werk dem Könige zueignen zu dürfen, angesucht, welche mir auch von ihm gegeben wurde. Auf Dr. Spikers Veranlassung mußte ich selbst das korrigierte

[1]) Man sieht, die Menschen, die zur Zeit Beethovens Freunde waren, litten weniger an Ungeduld als wir; Beethoven antwortet seinem Freund erst zehn Monate nach dessen Brief! [In anderen Ausgaben ist dieser Brief vom 7. Dezember 1826 datiert.]

Manuskript mit meinen eigenhändigen Verbesserungen demselben für den König übergeben, da es in die königliche Bibliothek kommen soll. Man hat mir da etwas von dem roten Adlerorden zweiter Klasse hören lassen: wie es ausgehen wird, weiß ich nicht; denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen gesucht. Doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches andern nicht unlieb. — Es heißt übrigens bei mir immer: Nulla dies sine linea, und lasse ich die Muse schlafen, so geschieht es nur, damit sie desto kräftiger erwache. Ich hoffe noch einige große Werke zur Welt zu bringen und dann wie ein altes Kind irgendwo unter guten Menschen meine irdische Laufbahn zu beschließen.[1]) Du wirst bald durch die Gebrüder Schott in Mainz einige Musikalien erhalten. — Das Porträt, welches Du beiliegend bekommst, ist zwar ein künstlerisches Meisterstück, doch ist es nicht das letzte, welches von mir verfertigt wurde. — Von den Ehrenbezeugungen, die Dir, ich weiß es, Freude machen, melde ich Dir noch, daß mir von dem verstorbenen König von Frankreich eine Medaille zugesandt wurde mit der Inschrift: Donné par le Roi à Monsieur Beethoven, welche von einem sehr verbindlichen Schreiben des premier gentilhomme du Roi, Duc de Châtres [2]) begleitet wurde.

Mein geliebter Freund! Nimm für heute vorlieb: ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit, und nicht ohne viele Tränen erhältst Du diesen Brief. Der Anfang ist nun gemacht, und bald erhältst Du wieder ein Schreiben, und je öfter Du mir schreiben wirst, desto mehr Vergnügen wirst Du mir machen. Wegen unserer Freundschaft bedarf es von keiner Seite einer Anfrage, und so lebe wohl! Ich bitte Dich, Dein liebes Lorchen und Deine Kinder in meinem Namen zu umarmen und zu küssen und dabei meiner zu gedenken. Gott mit Euch allen!

Wie immer Dein treuer, Dich ehrender, wahrer Freund

Beethoven.

* * *

An Wegeler.

Wien, den 17. Februar 1827.

Mein alter würdiger Freund!

Ich erhielt wenigstens glücklicherweise Deinen zweiten Brief von Breuning. Noch bin ich zu schwach, ihn zu beantworten; Du kannst aber denken, daß mir alles darin willkommen und erwünscht ist. Mit der Genesung, wenn ich es so nennen darf, geht es noch sehr langsam. Es läßt sich vermuten, daß noch eine vierte Operation zu erwarten sei, obwohl die Ärzte noch nichts davon sagen. Ich gedulde mich und denke: alles Üble führt manchmal etwas Gutes herbei. — Nun aber bin ich erstaunt, als ich in Deinem letzten Briefe gelesen, daß Du noch nichts erhalten. — Aus dem Briefe, den Du hier empfängst, siehst Du, daß ich Dir schon am 10. Dezember vorigen Jahres geschrieben. Mit dem Porträt ist es der nämliche Fall, wie Du, wenn Du es erhältst, aus dem Datum darauf wahrnehmen wirst. — Frau Steffen sprach — kurzum, Steffen verlangte, Dir diese Sachen mit einer Gelegenheit zu schicken; allein sie blieben liegen bis an heutigen Datum, und wirklich hielt es noch schwer, es bis heute zurückzuerlangen. Du erhältst nun das Porträt mit der Post durch die Herren Schott, welche Dir auch die Musikalien übermachten. — Wieviel möchte ich Dir heute noch sagen, allein ich bin zu schwach: ich kann daher nichts mehr, als Dich mit Deinem Lorchen im Geiste umarmen. Mit wahrer Freundschaft und Anhänglichkeit an Dich und an die Deinen

Dein alter, treuer Freund

Beethoven.

* * *

An Ignaz Moscheles.

Wien, 14. März 1827.

Mein lieber, guter Moscheles!

Am 27. Februar wurde ich zum vierten Mal operiert, und jetzt sind schon wieder sichtbare Spuren da, daß ich bald die fünfte zu erwarten habe. Wo soll das hin, und was soll aus mir werden, wenn es noch einige Zeit so fortgeht? — Wahrlich, ein sehr hartes Los hat mich getroffen! Doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Ratschlusse so lenken, daß ich, solange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde.[1]) Dies würde mir soviel Kraft geben, mein Los, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu ertragen.

So, mein lieber Moscheles, empfehle ich Ihnen nochmals meine Angelegenheit und verharre in größter Achtung stets

Ihr Freund Beethoven.

* * *

Aus Beethovens Gedanken

Über Musik

Il n'y a pas de règle qu'on ne peut blesser à cause de „Schöner".[2])

❖

Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geist schlagen.

❖

Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie... Wem meine Musik sich verständlich macht,

---

[1]) Beethoven wußte nicht, daß er damals an seinem letzten Werke schrieb, am zweiten Finale des Quartettes Op. 130. Er hielt sich bei seinem Bruder in der Nähe von Krems an der Donau auf.

[2]) Herzog von la Châtre.

[1]) Beethoven, dem es beinahe am Nötigsten fehlte, hatte die Philharmonische Gesellschaft in London und Moscheles, der damals in England war, gebeten, für ihn ein Konzert zu arrangieren. Die Gesellschaft war großzügig genug, ihm umgehend 100 Ł zu schicken, wovon Beethoven tief ergriffen war. Sein Freund Rau erzählt: „Es war herzzerreißend, ihn zu sehen, wie er seine Hände faltete und sich beinahe in Tränen der Freude und des Dankes auflöste". Durch die freudige Erregung verursacht, öffnete sich in der Nacht eine seiner Wunden. Er hatte vor, einen Brief an die „edelmütigen Engländer" zu diktieren, die an seinem traurigen Schicksal teilnahmen. Er versprach der Philharmonischen Gesellschaft ein Werk, seine zehnte Sinfonie, eine Ouvertüre, oder was sie sonst wünschen möchten. „Ich verpflichte mich, der Gesellschaft dadurch meinen wärmsten Dank abzustatten, indem ich ihr entweder eine neue Sinfonie, die schon skizziert in meinem Pulte liegt, oder eine neue Ouvertüre oder etwas anders zu schreiben mich verbinde, was die Gesellschaft wünscht. Möge der Himmel mir nur recht bald wieder meine Gesundheit schenken." Dieser Brief ist vom 18. März 1827 datiert, am 26. März starb er.

[2]) Beethovens Original-Französisch.

der muß frei werden von all dem Elend, womit sich die andern schleppen. (Zu Bettina.)

Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter dem Menschengeschlecht verbreiten. (An Erzherzog Rudolf.)

Ich habe niemals daran gedacht, für den Ruf und die Ehre zu schreiben. Was ich auf dem Herzen habe, muß heraus, und darum schreibe ich. (Zu Czerny.)

Glaubt er, daß ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht? (Zu Schuppanzigh.)

Reine Kirchenmusik müßte nur von Singstimmen vorgetragen werden, ausgenommen ein Gloria oder ein anderer, dem ähnlicher Text. Deswegen bevorzuge ich Palästrina, doch ist es Unsinn, ihn nachzuahmen, ohne seinen Geist und die religiöse Anschauung zu besitzen, auch dürfte es den jetzigen Sängern unmöglich sein, die langgehaltenen Noten tragend und rein zu singen. (Zum Organisten Freudenberg.)

Wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumentalmusik, habe ich immer das Ganze vor Augen. (An Treitschke.)

Ohne Klavier zu schreiben ist nötig. . . . Nach und nach entsteht die Fähigkeit, gerade nur das, was wir wünschen, fühlen, darzustellen, ein dem edleren Menschen so sehr wesentliches Bedürfnis. (An Erzherzog Rudolf.)

Die Beschreibung eines Bildes gehört zur Malerei, auch der Dichter kann sich hierin vor meiner Muse glücklich schätzen, deren Gebiet hierin nicht so begrenzt ist, sowie es sich wieder in andere Regionen erstreckt und man unser Reich nicht so leicht erreichen kann. (An Wilhelm Gerhard.)

Freiheit, Weitergehn ist in der Kunstwelt wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck, und sind wir Neuern noch nicht ganz soweit, als unsere Altvorderen in Festigkeit, so hat doch die Verfeinerung unserer Sitten auch manches erweitert. (An Erzherzog Rudolf.)

Genie hat doch unter den Alten nur der deutsche Händel und Seb. Bach gehabt. (An Erzherzog Rudolf.)

Je ne suis pas accoutumé de retoucher mes compositions. Je ne l'ai jamais fait, pénétré de la vente que tout changement partiel altère le caractère de la composition. (An Thomson, Verleger und Musikfreund, Edinburg.)

„Wenn Ihr Schüler einmal den gehörigen Fingersatz nimmt, alsdann im Takt richtig, wie auch die Noten ziemlich ohne Fehler spielt, alsdann erst in Rücksicht des Vortrags anzuhalten, und wenn man einmal so weit ist, ihn wegen kleinen Fehlern nicht aufhören zu lassen und selbe ihm erst beim Ende des Stückes zu bemerken. Ich habe immer diese Methode verfolgt, sie bildet bald Musiker, welches doch am Ende schon einer der ersten Zwecke der Kunst ist. . . . Bei gewissen Passagen wünche ich, auch zuweilen alle Finger zu gebrauchen. Freilich klingen einige, wie man sagt, ‚geperlt' gespielt (mit wenigen Fingern) oder wie eine ‚Perle', allein man wünscht auch einmal ein anderes Geschmeide."[1]) (An Karl Czerny.)

Daß Sie Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die hohe große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl tut. (An Hofmeister, 1801.)

Allzeit habe ich mich zu den größten Verehrern Mozarts gerechnet, und werde es bis zum letzten Lebenshauch bleiben. (An Abbé Maximilian Stadler, 1826.)

Ich schätze Ihre Werke über alle andere theatralische. — Ebenso bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme größern Anteil daran als an meinen eigenen. Kurz, ich ehre und liebe Sie. — Vous resterez toujours celui de mes contemporains que je l'estime le plus. Si Vous mes voulez faire un extrême plaisir, c'étoit, si Vous m'écrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde, wieviel mehr wahre Künstler, et peut-être Vous me daignez aussi de me mettre mich zu rechnen unter diese Zahl.[2]) (An Cherubini, 1823.)

* * *

Über Kritik

Was mich als Künstler betrifft, so hat man nie erfahren, daß ich, man habe auch in diesem Punkte was immer über mich geschrieben, mich je erregt habe. (An Schott, B. Schotts Söhne, 1825.)

Ich denke mit Voltaire, daß einige Mückenstiche ein mutiges Pferd nicht in seinem Laufe aufhalten können. (An Karl August von Klein, 1826.)

Was die Leipziger Ochsen[3]) betrifft, so lasse man sie doch nur reden; sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, sowie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie vom Apoll bestimmt ist. (An Hofmeister, 1801.)

(Schluß im nächsten Hefte)

Schopenhauer und die Musik

Vortrag im Dresdener Schopenhauer-Bund

Von **Otto R. Hübner**

Fortsetzung

Aus alledem erhellt, daß Schopenhauers Geist auch von einem lebhaften Sehvermögen bewegt war, was seine vielen Aussprüche über die Schönheiten von Natur und Landschaft wie auch seine Farbenlehre beweisen. Doch ist all seine Naturbewunderung immer wieder von Reflexion begleitet, so daß sie eine reine Lebensfreude nie

[1]) Sein Klavierspiel war nicht korrekt, und sein Fingersatz oft falsch, worunter die Schönheit des Tons litt. Aber wer konnte bei ihm an den Spieler denken? Man war ganz in seinen Ideen aufgegangen, was kümmerte die Art, wie seine Hände sie ausdrückten! (Baron de Trémont, 1809.)

[2]) Wie schon bemerkt, hat Cherubini nie auf diesen Brief geantwortet.

[3]) [Gemeint sind die Rezensenten der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung".]

aufkommen läßt. Und die gleiche Erfahrung macht man mit seiner Ästhetik, seiner metaphysischen Lehre vom Schönen.

Den Begriff Schön leitet er vom Schauen und Schein ab und meint, malerisch bedeute im Grunde dasselbe wie schön, nämlich das deutlich Hervortretende und Anschauliche. Mit solcher Erklärung begnügt sich eben der Verstand. Unser Gemüt aber frägt: ist das nicht eigentlich bloß schön, was unsern Sinnen wohltut und damit das Leben in uns erfreut, auch fördert? Doch solche Gefühlsurteile lagen Schopenhauer fern, der vom menschlichen Gemüte nicht oft spricht. Dieses entspricht ja dem subjektiven Wollen des Individuum, während, wie er betont: nur Objektivität zum Künstler befähige, da echte Kunstwerke allein das rein Objektive darstellen. Das Bedingnis jedes schönen Werkes, wie auch jedes tiefen Gedankens, sagt er, ist eben eine ganz objektive Anschauung; und sie wird allein dadurch möglich, daß der Intellekt, von seiner Wurzel, dem Willen, abgelöst, frei schwebend und doch höchst energisch tätig ist.

Auf solche Weise schafft, nach Schopenhauers Ansicht, das Genie des Künstlers, was er in der „Welt als Wille" auch folgendermaßen erklärt: „Um einzusehen, daß eine rein objektive also richtige Auffassung der Dinge nur dann möglich ist, wann wir sie ohne allen persönlichen Anteil, also unter völligem Schweigen des Willens betrachten, vergegenwärtige man sich, wie sehr jedes Gefühl oder Leidenschaft die Erkenntnis trübt und verfälscht, ja jede Zuneigung oder Abneigung nicht etwa bloß das Urteil, nein schon die ursprüngliche Anschauung der Dinge entstellt, färbt und verzerrt. Nur, wenn der Wille mit seinen Interessen das Bewußtsein geräumt hat und der Intellekt frei, seinen eigenen Gesetzen folgend und von keinem Wollen angespornt, die Welt objektiv abspiegelt, treten Farben und Gestalt der Dinge in ihrer wahren Bedeutung hervor, und nur so allein können auch echte Kunstwerke entstehen".

Aus seiner Willenslehre heraus kann man Schopenhauers Kunstlehre nur verstehen; doch steckte in dem Philosophen ein gut Teil Künstlertum, das dem reinen Denker und Lebenswillensverneiner oftmals widersprach. So zeugen seine begeisterten Aussprüche über Poesie, Malerei und Mimik, oder über die Schönheit der menschlichen Gestalt, von so warmer seelischer Anteilnahme, wie solche aus einer kühlen verständigen Anschauung allein nicht zu begreifen ist. Wenn er sagt: „Vor ein Bild hat jeder sich hinzustellen wie vor einen Fürsten, abwartend, ob und was es zu ihm sprechen werde", so beweist dieses Wort seine herzliche Hochachtung vor Werken der bildenden Kunst. Auch erkennt er den Werken der Dichter, Bildner und darstellenden Künstler einen Schatz tiefer Weisheit zu, da aus ihnen die Weisheit der Natur der Dinge selbst rede. (Was mit seiner Lehre vom irrationalen Willen, dem Dinge an sich, natürlich nicht in Einklang zu bringen ist.)

In der „Welt als Wille" steht auch folgendes zu lesen: „Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten daran, das Problem des Daseins zu lösen. Die Frage: Was ist das Leben? beantwortet jedes gelungene Kunstwerk auf seine Weise. Allein die Künste reden nur die naive Sprache der Anschauung, nicht die abstrakte der Reflexion. So beantwortet für die Anschauung jedes Gemälde, jede Statue, jedes Gedicht, jede Bühnenszene und auch die Musik jene Frage. Die letztere aber weit tiefer, als alle anderen Künste, indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch in die der Vernunft nicht übersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens ausspricht; während die anderen nur ein anschauliches Bild vorweisen und sagen: siehe, das ist das Leben!"

Hieraus, aber noch besser aus folgenden schönen Sätzen: „Daß das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual!" so merkt man deutlich, wie des großen Denkers Herz höher schlug, wenn gute Musik erklang, die Schopenhauers musikalischen Sinn erregte. Ja, man fühlt, wie sein Ohr so viel Freude am instrumentalen Wohlklange empfand, daß der Intellekt davor völlig zurücktrat. Und das drückt er mit folgenden Worten aus: „Weil die Musik nicht, gleich den andern Künsten, die Ideen oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt: so ist auch hieraus erklärlich, daß sie auf den Willen, die Gefühle und Leidenschaften der Hörer unmittelbar einwirkt, sie schnell erhöht oder auch umstimmt".

Wie erklärt sich eigentlich diese warme Zuneigung Schopenhauers zur Tonkunst, die man, neben seiner Leidenschaft zum philosophischen Denken, wohl eine Art Liebe nennen kann? Nun, Frau Musika ist ihm eben von Jugend auf eine holde Freundin gewesen, die, lieblich unterhaltend, seinen oft angestrengten Geist sanft entspannte und an Stelle lebensfeindlicher Gedanken freundliche Lebensgefühle in ihm wachrief. Schon im Elternhause wurde die Musik, zumal das „Klavierspiel à quatre mains", sehr gepflegt; doch lernte Schopenhauer nur etwas Gitarre und die Flöte spielen. Die letztere begleitete ihn dann durchs Leben, da er noch in Frankfurt fast täglich darauf übte. Auch besuchte er gern Konzerte und Theater und verschmähte selbst Militärkonzerte nicht, trotz zunehmender Hörschwäche im Alter. Seine Lieblingskomponisten waren Rossini und Mozart, deren süße Weisen sein Ohr ergötzen. Die Melodie hält er überhaupt für den Kern „jeder Musik, zu welcher sich die Harmonie verhält, wie zum Braten die Sauce". So mag er auch die „schalen melodielosen Kompositionen des heutigen Zeitgeschmackes nicht, da sie wohl viel Lärm, aber gar wenig deutliche Grundgedanken enthalten, welche uns ergreifen können".

„Die Musik ist", so schreibt er einmal, „die wahre allgemeine Sprache, die man überall versteht; daher wird sie in allen Ländern und durch alle Jahrhunderte mit großem Ernst und Eifer unaufhörlich geredet; und so macht eine bedeutsame vielsagende Melodie gar bald ihren Weg um das ganze Erdenrund, während eine nichtssagende sinnarme gleich verhallt und erstirbt: welches beweiset, daß der Inhalt der Melodie ein sehr wohlverständlicher ist. Jedoch redet sie nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, welche die alleinigen Realitäten des Willens sind. Darum spricht sie auch so sehr zum Herzen, während sie dem Kopfe unmittelbar nichts zu sagen hat; und es ist ein Mißbrauch, wenn man ihr dies zumutet, wie das in aller malenden Musik geschieht, welche daher ein für allemal zu verwerfen ist; wenn gleich Haydn und Beethoven sich zu ihr verirrt haben. Mozart und Rossini haben es meines Wissens nie getan".

So begreift man leicht, daß er die Opern dieser beiden Meister liebte, während er die zu seiner Zeit blühende „Große Oper“ verurteilte. Er nennt sie kein Erzeugnis des reinen Kunstsinnes, vielmehr etwas Barbarisches, da sie durch übermäßige Anhäufung der Mittel wirken will, während doch die Musik für sich allein die mächtigste aller Künste ist. Strenge genommen, sagte er, könne man die Oper überhaupt eine Erfindung zugunsten unmusikalischer Geister nennen. „Die Musik zum Knechte schlechter Poesie zu machen, ist ein Irrweg, den zumal Gluck gewandelt ist, dessen Opernmusik ohne die Worte gar nicht genießbar ist. Ja, man kann sagen, die Oper ist zu einem Verderb der Musik geworden“; Auch von Webers „Freischütz“ hielt er nicht viel, wie der Freiherr von Hornstein berichtet; vielleicht war ihm diese Musik zu deutsch-volkstümlich. Derselbe erzählt, Schopenhauer habe bekannt: Er bewundere Mozart und besuche alle Konzerte, die Beethovensche Sinfonien brächten; aber wenn man viel Rossini gehört habe, komme einem alles andere doch schwerfällig vor.

Vom Gesang sagt Schopenhauer, die vox humana sei musikalisch genommen ein Instrument wie jedes andere, das sich den übrigen Stimmen einfügen und nicht dominieren solle. Einen viel reineren Genuß wie die Oper, gewähre die gesungene Messe, deren zumeist unverstandene Worte zu einem Solfeggio werden, bei dem sich die Musik frei ergeht und nicht, wie beim Operngesange, durch Allerlei beeinträchtigt wird. „So geben Messe und Sinfonie allein einen ungetrübten musikalischen Genuß; während sich die Musik in der Oper mit ihrer Afterpoesie elend herumquälen muß.“

(Schluß folgt)

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang September

Das Herzogliche Hoftheater begann nach kurzer Pause am 2. September bei ausverkauftem Hause mit „Tannhäuser“ trotz großer Schwierigkeiten glänzend die neue Spielzeit. Im Personal ist für Martin Kögel, der an der Westfront verwundet wurde, sich aber auf dem Wege der Besserung befindet, Richard Stieber (Elberfeld) eingetreten, ein tüchtiges Zusammenspiel ist also von vornherein gewährleistet. Krankheitshalber sind noch beurlaubt die jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel, die erste Altistin Charlotte Schwennen-Linde und die Koloratursängerin Elsa Hartmann; für erstere sprang am ersten Tage ihre Schülerin Anni Kley, ein Kind unserer Stadt, seit 3 Jahren in Bern höchst erfolgreich wirkend, ein und erzielte mit der gesanglich wie darstellerisch abgerundeten, einheitlichen Leistung einen vollen Erfolg. Da das Theater in der Schweiz erst im Oktober eröffnet wird, kann sie bis dahin noch weitere Rollen übernehmen. Im Orchester wirkten am ersten Tage drei Mitglieder der Berliner Hofkapelle mit, im Laufe dieses Monats müssen noch fünf Kammermusiker den Zivilrock mit dem feldgrauen vertauschen, also durch weitere Hilfskräfte notdürftig ersetzt werden. Hofkonzertmeister Adolf Wünsch, der lange krank war, hat in voller Gesundheit den ersten Platz wieder eingenommen; der Singchor verlor dagegen durch Einberufung zum Heeresdienst wiederum vier tüchtige Stimmen, kann also namentlich in Wagners Opern den Aufgaben nur mit Einsetzung aller Kraft jedes einzelnen gerecht werden. Von den achtundzwanzig Bühnenarbeitern sind augenblicklich nur noch sechs da, die unfreiwillig die Zwischenpausen ungebührlich verlängern. Trotz dieser und anderer, täglich sich mehrender Schwierigkeiten sorgt der Vorstand der Oper Carl Pohlig, von dem Spielleiter Bruno Noeldechen wirksam unterstützt, nicht nur für abwechslungsreichen Spielplan, sondern auch für trefflich-künstlerische Leistungen; die nächste Zeit erfordert zahlreiche Gastspiele, außer „Tristan und Isolde“ mit eigenen Kräften bekommen wir an größern Werken diese Woche „Salome“ mit Aline Sanden (Leipzig) in der Titelrolle und Oskar Bolz (Stuttgart) [Herodes], „Lohengrin“ mit Annie Kley (Elsa) und Frl. Authenriet (Freiburg i. B.) [Ortrud]. Als Neuheiten wurden zur Aufführung erworben: „Der Musikant“ von Jul. Bittner, „Die Schneider von Schönau“ von Brandts-Buys und „Der arme Heinrich“ von Pfitzner; neu einstudiert werden: „Hans Heiling“, „Die Entführung aus dem Serail“, „Norma“ von Bellini-Mottl u. a. Die Volontärinnen Anna Maus (Hannover), Henny Rojahn und Hanna Siebers (Braunschweig) versuchen ihre Kraft zunächst in kleinern Partien. Die Zahl der Abonnenten übertrifft die vorigjährige wiederum ganz bedeutend.

Die Herzogin Viktoria Luise wünschte zum Geburtstage (den 13. September) als Festvorstellung „Figaros Hochzeit“ mit Rezitativen und hat den Ertrag ohne jeglichen Abzug für das von ihr begründete und unter ihrem Schutze gedeihende „Säuglingsheim“ bestimmt. Der Herzog Ernst August bewies sein hohes, tatkräftiges Interesse für die Kunst dadurch, daß er allen fest angestellten Mitgliedern des Hoftheaters, die noch drei Jahre hier bleiben, den durch Herabsetzung des Einkommens auf die Hälfte während des ersten Kriegsjahres entstandenen Verlust aus seiner Privatschatulle jetzt voll auszahlen ließ. Diese unverhoffte Wohltat kommt in der harten Gegenwart allen doppelt gelegen, weckte allgemeine Freude, Genugtuung und herzlichen, aufrichtigen Dank für den Fürsten, der ein warmes Herz für die Kunst mit richtigem Verständnis für die Lebensverhältnisse ihrer Vertreter verbindet. Die hochherzige Tat verdient nicht nur öffentliche Anerkennung, sondern auch allseitige Nachahmung: einstweilen schaut der größte Teil der deutschen Künstlerschaft neidisch nach dem Braunschweiger Hoftheater.

Aus Linz a. D.

Von Franz Gräflinger

Ende August

„Wegen Kohlenmangel — Kunstmangel.“ Dafür wurde bis in den Sommer hinein reichlich musiziert. Während der Musikverein die Totenmessen von Mozart, Verdi, Berlioz, Bruckner zum Teil schon wiederholt zur Aufführung brachte, fehlten bisher die gleichgestimmten Werke von Cherubini und Brahms — sonderbar! nicht? Dem Gedenken der heldenmütig gefallenen Oberösterreicher — wer hörte nicht schon von unserem tapferen Edelweißkorps! — war die Erstaufführung des Requiems von Brahms. Hatte der Meister das Werk als „ein deutsches Requiem“ bezeichnet, so können wir mit Heutigem es „Das deutsche Requiem“ nennen. Bereits klassischen Wert errungen, trägt es ausgesprochen deutschen Charakter, sowohl textlich als auch in seinen volkstümlichen Gedanken und deren Verarbeitung. Die Wiedergabe stand auf künstlerischer Höhe, der Chor war von besonderer Gediegenheit, die Instrumentalisten boten Vorzügliches; verständnisinnig sang Frl. Keldorfer (Salzburg) die Sopransoli (einleitend brachte die Sängerin die Mozart-Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt“ mit natürlicher Empfindung zum Vortrag). Als Baßsolist war Herr Monawarda (Wien) verpflichtet worden. Direktor Göllerich war ein anfeuernder

Führer, der die erhabenen Schönheiten würdig auslegte. Als Neuheit brachte der „Sängerbund Frohsinn“ die „Soldatenmesse“, zehn Gesänge für Männerchor nach Worten von Mirko Jelusich, vertont von Dr. Bernhard Paumgartner zur Uraufführung. Beschaulich Nr. 1 „zum Eingang“. Ein kurzes Harmoniumvorspiel leitet „Zum Gloria“ ein. Markig, unisono, zu rhytmischer Frische auflebend, klingt der Teil in erhabenen Harmonien als Lobgesang aus. Betend hingehaucht, streckenweise auf liegenden Bässen „Zum Evangelium“, in schönfließender Melodielinie gezeichnet. Psalmodierend, mit harmonischen Rückungen, ungemein poetisch schließend „Zum Credo“. Schubertisch, wie alle Teile, mit einem Zug ins Volkstümliche, nur daß moderne Harmonik verwendet wird, das „Offertorium“. Erhabene „Zum Sanctus“; rezitierend, Pausen wirkungsvoll eingeflochten, in dunkler, mystischer Färbung verklingend. In einfachen Linien gehalten, verschärfte Verdeutlichung der Worte durch harmonische Ausmalung „Nach der Wandlung“. Von ergreifender, warmbeseelter milder Melodik „Zum Agnus Dei“. Archaisierend, wie ein Pilgerbußgesang „Zur Kommunion“. Der „Schlußgesang“ von Haydn-Mozartscher Einfachheit, eine rührende Poesiemelodie. ... Mit feinster Schattierung brachte die Sängerschar unter Göllerichs Leitung die wertvolle Neuheit zu Gehör. Als zweites Novum wurde Paumgartners, des aufstrebenden Wiener Komponisten „Eine deutsche Weihnachtsmusik“, nach Worten der Schrift und alten Weisen des Volkes und der Kirche für Kammerorchester, Soli und gemischten Chor zu Gehör gebracht. Eine durch den Text bedingte Stilmischung: altertümelnd einfach, mit Rezitativen durchsetzt, in den Orchesterzwischenspielen mal störrisch, verzerrte Musik, dann pastoral gefärbt, plötzlich dramatische Lichter aufsetzend d'Albertisch, Jungitalienisch, humorvoll (Zwiegesang der Hirten), jubilierende Marschmusik (drei Könige) usw. Als Solisten bewährten sich die Wiener Gäste: Fälbl (Tenor), Fukar (Baß), die stimmglänzende Bauer von Pilecka und drei Schülerinnen der Baumgartner-Papier ... Adeligsten Kunstgenuß boten die „Fitzner“, die mit zwei Raritäten — örtliche Erstaufführungen — aufwarteten: das Divertimento in A dur von Mozart für zwei Violinen, Viola, Kontrabaß und zwei Hörner und Beethovens Sextett für Streichquartett und zwei Hörner. Zu den famosen „Fitzner“ gesellten sich die Wiener Hofmusiker: Stix, Stiegler und Romagnoli. Der unermüdliche Pionier für Erhaltung der Kammermusik in unserer Stadt, Herr Fitzner, brachte am nächsten Abend zu seinen Quartettgenossen noch Rusitzka (vom Rosé-Quartett) und Stiglitz (von der Wiener Hofoper) mit. In vollendeter Ausführung wurde Mozarts G moll-Streichquintett und Brahms Streichsextett in B dur gespielt. Der letzte Abend wurde mit Mozart 14. Streichquartett eingeleitet, anschließend Beethovens Op. 59 Nr. 3, zum Abschluß das Klavierquartett in G moll von Brahms mit Herrn Göllerich am Flügel. ... Einen Erstlingsverfolg ersang sich Frl. Mahr Beran mit Nedbal als Begleiter. Die „Rivalin der Kurz“, Francillo Kaufmann, gab Proben ihrer souveränen Meisterschaft (Dachs als meisterhafter Begleiter). Vor ausverkauftem Saal sang Richard Mayr und erntete stürmischen Beifall. Dr. Schipper (München) ließ seine hervorragende Gesangskunst hören, Hubermann offenbarte seine schwelgerische und nie versagende Kantilene, Marianne Munk (Wien) stellte sich mit einem gewählten Programm ein und rechtfertigte den Ruf, der ihr vorausging, durch ihr phänomenales Spiel. Meister Dachs, der einen eigenen Klavierabend veranstaltete, heimste starken, einmütigen Applaus ein. Die heimische Pianistin Frl. Eysert vereinigte sich mit dem erstklassigen Cellisten Walter zu einem anregenden Cellosonatenabend. Frau Hilde Schlager, ein Linzer Kind, gab Proben eines hervorragenden Talentes.

Rundschau

Kreuz und Quer

Chemnitz. Kirchenmusikdirektor Georg Stolz hat vom Kaiser von Österreich das Kriegsverdienstkreuz erhalten.

Dessau. Für die am 1. Oktober beginnende Hofoper wurden vorläufig zur Erstaufführung erworben: Die Abreise von E. d'Albert; Die Schneider von Schönau von J. Brandts-Buys; Porzia von O. Taubmann (nach Shakespeares „Kaufmann von Venedig"). Ferner sind in Aussicht genommen: Die Biene (Pantomime) von Cl. von Franckenstein; Frauenlist von H. Röhr. In neuer Einstudierung sollen erscheinen: Glucks Orpheus, Mozarts Don Giovanni und Figaro, Mehuls Joseph in Ägypten, Rossinis Barbier von Sevilla, Meyerbeers Afrikanerin, Halevys Jüdin, Verdis Rigoletto, Donizettis Regimentstochter, Lortzings Beide Schützen, Flotows Martha u. a.

Dresden. Am 1. Oktober vollenden sich 50 Jahre seit Begründung des Seminars für Musiklehrerbildung am Königl. Konservatorium; es ist das zuerstentstandene in ganz Deutschland. Begründet wurde es von Carl Heinrich Döring, der ihm zehn Jahre lang als Führer vorstand. Sein Amtsnachfolger wurde 1877 Eugen Krantz. Durch Veröffentlichung seines Lehrganges im Klavierunterricht gab er dem unterrichtlichen Verfahren einheitliche Grundlagen und bildete eine stattliche Reihe von tüchtigen Lehrkräften aus. Im Jahre 1898 legte Krantz, der inzwischen an die Spitze der Anstalt getreten war, die Leitung des Seminars für Musiklehrerbildung in die Hände seines einstigen Schülers, des Seminaroberlehrers Ernst Paul. Unter diesem wurde der Lehrplan erweitert durch Aufnahme neuer Fächer. Auch führte Prof. Paul eine Prüfungsordnung ein, die enge Fühlung wahrt mit den Zielen der staatlichen Prüfung in Musik. Die Einrichtungen des hiesigen Seminars für Musiklehrerbildung wurden von Fachleuten wiederholt als mustergültig gerühmt.

Eisenach. Hier findet am 29. und 30. September das dritte kleine Bach-Fest statt. Eine Hauptversammlung der Neuen Bachgesellschaft mit Vorträgen über die reichere musikalische Gestaltung des Gottesdienstes leitet die Veranstaltung ein, die alsdann ein Chorkonzert, einen Festgottesdienst in musikalischer Ausgestaltung und ein Kirchenkonzert (Kantaten auf Luther-Texte) bringt. Den Chor stellt der Leipziger Thomaschor, das Orchester Mitglieder der Dresdner Königl. Kapelle. Die musikalische Leitung hat Prof. Straube (Leipzig).

Kiel. Studiendirektor Neubeck veranstaltet auch in diesem Winter Sinfoniekonzerte, deren Reinertrag Kriegswohlfahrtszwecken zugeführt werden soll. Als Gäste sind verpflichtet wurden: Franz von Vecsey, Prof. Boehe, Konzertsänger Wilhelm Guttmann, Hofopernsängerin Weber, Professor Zöllner, Professor Kaun, Hofkapellmeister Kutschbach, Professor Havemann und Kammersänger Staegemann. Zur Erstaufführung gelangen u. a. Boehe: Tragische Ouverture, Zöllner: 4. Sinfonie, Kaun: Märkische Suite, Niemann: Deutsches Waldidyll. Die Kieler Liedertafel bringt außerdem zur Feier des 80. Geburtstages Max Bruch unter Neubecks Leitung „Frithjof" zur Aufführung.

Leipzig. Im Musiksalon der A. von Sponerschen Musikschule in Leipzig fand am 9. September eine musikalische Aufführung statt, bei der Alfred von Sponer und seine Gattin Frau Gertrud von Sponer seine drei neuen Violinklaviersonaten (Op. 36 in C moll, Op. 38 in G dur und Op. 40 in E moll), die alle in der Zeit vom Mai 1916 bis Juni 1917 entstanden sind, zur ersten Aufführung brachten und mit ihnen starken Eindruck erzielten.

München. Die einzige Tochter Albert Lortzings, Frau Karoline Krafft, ist in Pasing im 90. Lebensjahr gestorben. In ihrer Jugend hat auch sie der Bühne angehört. Seit zwei Jahren lebte sie bei ihrem Sohne, dem Tenoristen Albert Krafft-Lortzing vom Münchner Gärtnerplatz-Theater.

Neue Bücher

Franz Liszt und das Schiller-Goethe-Denkmal in Weimar (Wunderhorn-Verlag in München).

Man kann sich kurz fassen über diesen schmucken Neudruck. Prof. Dr. Prüfer in Leipzig hat eine sachkundige, sehr ausführliche Einleitung geschrieben, die alles Wissenswerte darlegt. Sodann folgt der Aufsatz von Liszt, ein wenig gekürzt, was man immerhin hätte vermeiden sollen, wenn man schon diese an sich wenig bedeutsame Abhandlung einer Neuausgabe für würdig erachtete. —g

Dora Imsan: Carmen (Falken-Verlag, Darmstadt).

Im Grunde ein unnützes Büchlein, so lobenswert die Absicht der Verfasserin auch genannt werden kann. Aber wenn wirklich eine klare Charakterzeichnung der Operngestalt erreicht werden sollte, dann hätte sie zum mindesten aus dem Geist der Musik herausgearbeitet werden müssen. So aber bleibt es lediglich eine etwas ausgeschmückte Wiedergabe des Inhalts der berühmten Oper ohne irgendwelche bedeutsamen oder entscheidenden Hinweise. —g

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 40

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. Okt. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beethoven

Von **Romain Rolland**

Deutsch von × × ×

Schluß

Bibliographisches

Es folgt hier eine Liste der Literatur über Beethoven, die den Leser eingehend in sein Leben und Schaffen einführt:

I. Beethovens Briefe

Ludwig Nohl: Briefe Beethovens, 1865, Stuttgart.

Ludwig Nohl: Neue Briefe Beethovens, 1867, Stuttgart.

Ludwig Ritter v. Koechel: 83 Original-Briefe L. v. Bs. an den Erzherzog Rudolf, 1865, Wien.

Alfred Schoene: Briefe von Beethoven an Marie, Gräfin Erdoedy, geb. Gräfin Niszky und Mag. Brauchle, 1866, Leipzig.

Theodor v. Frimmel: Neue Beethoveniana, 1866. Katalog, der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11. bis 15. Mai 1890 verbundenen Ausstellung von Handschriften, Briefen, Bildnissen, Reliquien Ludwig van Beethovens, 1890, Bonn.

La Mara: Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, 1892, Leipzig.

A. Ch. Kalischer: Neue Beethoven-Briefe, 1902, Berlin und Leipzig.

A. Ch. Kalischer: Beethovens sämtliche Briefe, Kritische Ausgabe mit Erläuterungen, 1906—1908, 5 Bände, Leipzig und Berlin.

Fritz Prelinger: Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen, 1907, Wien und Leipzig, 3 Bände.

Eine Auswahl von Briefen Beethovens, ins Französische übersetzt, eingeleitet und mit Notizen versehen von Jean Chantavoine ist 1904 in Paris erschienen.

II. Beethovens Leben

Gottfried Fischer: Manuskript (besonders interessant über Beethovens Kindheit; Fischer, 1864 in Bonn gestorben, war der Besitzer des Hauses, wo zwei Generationen der Familie Beethoven gelebt haben. Er und seine Schwester Cäcilie kannten Beethoven als Kind sehr gut. Sie zeichneten ihre Erinnerungen auf, die für den, der sie mit der nötigen Kritik aufnimmt, wertvoll sind). — Das Manuskript befindet sich im Beethoven-Haus, Bonn. Deiters (siehe weiter unten) hat Auszüge daraus im Druck erscheinen lassen.

F. G. Wegeler und Ferdinand Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. (Besonders wertvoll für die erste Hälfte von Beethovens Leben.) 1838, Koblenz, französische Übersetzung 1862 (vergriffen). Neudruck: Kalischer 1905.

Ludwig Nohl: Eine stille Liebe zu Beethoven, 1857, Berlin. (Herausgabe des Tagebuches von Fanny Giannatasio del Rio, die Beethoven kannte und liebte; gegen 1816.)

Anton Schindler: Beethovens Biographie, 1840. Französische Übersetzung 1866 (vergriffen). Zweite Lebenshälfte. —

Anton Schindler: Beethoven in Paris 1842, Münster.

Gerhard v. Breuning: Aus dem Schwarzspanierhause, 1874. (Das Haus, in dem Beethoven starb. Im Winter 1903 zerstört worden.)

Moscheles: The life of Beethoven, 1841, London.

Alexander Wheelock Thayer: Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt und fortgeführt von Deiters, dann von Hugo Riemann. — Ludwig van Beethovens Leben, 5 Bände, 1908. 1866 angefangen, durch den Tod des Autors — 1897 in Triest, wo derselbe Consul der U. S. A. war — unterbrochen. Das Werk hörte mit dem Jahr 1816 auf. — Deiters unternahm die Fortsetzung, starb aber 1907, ehe er den zweiten Band herausgeben konnte. H. Riemann vollendete es an Hand des von Deiters hinterlassenen Materials. — Es ist das bei weitem interessanteste Werk über Beethoven.

Ludwig Nohl: Beethovens Leben, 1864—1879, 4 Bände.

Ludwig Nohl: Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen, Stuttgart.

A. B. Marx: L. van Beethovens Leben und Schaffen, 1863, 2 Bände, 5. verbesserte Auflage, von G. Behncke, 1902, Berlin.

[A. B. Marx: Dasselbe. Neue wohlfeile Ausgabe mit Beethoven-Bildnis (in Mattlichtdruck nach der Zeichnung von Prof. A. v. Klöber a. d. Jahre 1817. Leipzig, 1902, Gebrüder Reinecke, 2 Bände, geheftet 10,— Mk., Gebunden 12,50 Mk.]

Victor Wilder: Beethoven, sa vie et son oeuvre, 1890.

Mariam Tenger: Beethovens unsterbliche Geliebte,

1890, Bonn. Der historische Wert des Buches ist bestritten worden. Mariam Tenger war Therese Brunswicks Vertraute in deren letzten Jahren. Es ist wahrscheinlich, daß die damals betagte Therese ihre Erzählungen gefärbt hat, aber die Hauptsache scheint auf Tatsachen zu beruhen.

A. Ehrhard: Franz Grillparzer, 1900.

Theodor v. Frimmel: Ludwig van Beethoven (in der Sammlung „Berühmte Musiker"), 1901, Berlin.

Jean Chantavoine: Beethoven, 1907.

Alfred Chr. Kalischer: Beethoven und seine Zeitgenossen. — Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen, 4 Bände, 1910. Sammlung von Dokumenten über den Kreis von Freunden und Freundinnen aus Beethovens Nähe.

[Fr. Kerst: Die Erinnerungen an B. 2 Bände, Stuttgart.]

III. Beethovens Werke

Beethoven: Sämtliche Werke, Breitkopf & Härtel, Leipzig, in 25 Serien, 39 Bänden.

G. Nottebohm: Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven, 1868, Leipzig.

A. W. Thayer: Chronologisches Verzeichnis der Werke von Beethoven, 1865, Berlin.

G. Nottebohm: Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803, 1880.

G. Nottebohm: Beethoveniana. — Zweite Beethoveniana, 1872—1887.

George Grove: Beethoven and his nine Symphonies, 1896, London.

J. G. Prodhomme: Les Symphonies de Beethoven, 1906.

Alfredo Colombani: Le Nove Sinfonie di Beethoven, 1897, Turin.

Ernst v. Elterlein: Beethovens Klaviersonaten, 5. Auflage, 1895.

Willibald Nagel: Beethoven und seine Klaviersonaten, 2 Bände, 1903—1905.

Ch. Czerny: Pianoforte-Schule (4. Teil, Kapitel II, III).

Shedlock: The pianoforte sonata, 1900, London.

Theodor Helm: Beethovens Streichquartette, 1885.

H. de Curzon: Les lieder et airs detachés de B., 1906.

Otto Jahn: Leonore, Klavierauszug mit Text, nach der zweiten Bearbeitung, 1852.

Dr. Erich Prieger: Fidelio, Klavierauszug mit Text, nach der ersten Bearbeitung, 1906.

Prof. Dr. Carl Reinecke: Die Beethovenschen Klaviersonaten, Leipzig 1896 (7. Auflage 1917).

Wilhelm Weber: Beethovens Missa Solemnis, 1897.

Richard Sternfeld: Zur Einführung in L. van Beethovens Missa Solemnis.

W. de Lenz: Beethoven et ses trois styles (Analyses des sonates de piano — vergriffen —), 1854.

Oulibicheff: Beethoven, ses critiques et ses glossateurs, 1857.

v. Wasielewski: Beethoven, 2 Bände, 1886, Berlin.

R. Schumann: Schriften über Musik und Musiker, 1. Teil ins Französische übersetzt von H. de Curzon, 1894.

Richard Wagner: Beethoven, 1870, Leipzig.

Paul Bekker: Beethoven. 1909, Berlin.

Vincent d'Indy: Beethoven, 1911.

Für den. der den Entwicklungsgang von Beethovens Schöpferkraft in seinen Anfängen studieren will, ist es von Wert, die musikalischen Werke von Friedrich Wilhelm Rust — Dessau 1739—1796 — zu kennen. Einer seiner Enkel hat vor nicht allzu langer Zeit einige Sonaten des Großvaters publiziert. Der jüngste Sohn F. W. Rusts, Wilhelm Karl, lebte von 1807—1827 in Wien und trat in Beziehungen zu Beethoven. Rust, Karl Philipp Emanuel Bach und die Sinfoniker von Mannheim sind Vorläufer Beethovens zu nennen. — Siehe H. Riemann: Beethoven und die Mannheimer. (Die Musik 1907—08.)

Es ist interessant, auch die Lieder von Neefe (1748 bis 1799) zu kennen, da sie schon ganz Beethovensch anmuten. Von den Musikern der Revolution ist besonders Cherubini mit dem Stil einiger seiner religiösen und dramatischen Kompositionen Beethoven vielleicht vorbildlich gewesen.

Beethovens Bildnisse

1789.	Silhouette von Beethoven im 18. Jahr. (Beethoven-Haus, Bonn. In der Biographie von Frimmel reproduziert, pag. 16.)
1791/92.	Miniaturbild von Beethoven, Gerhard von Kügelgen. (In den „musical Times" vom 15. Dezember 1892 reproduziert, pag. 8.)
1801.	Zeichnung, G. Stainhauser, Kupferstich darnach von Johann Neidl. Reproduziert in „Les Musiciens célèbres", Felix Clément, 1878, pag. 267 und Frimmel, pag. 28.
1802.	Kupferstich von Scheffner nach Stainhauser. (Beethoven-Haus. Bonn. Reproduziert in „Der Musik" vom 15. März 1902, pag. 1145.)
1802.	Miniaturbild von Beethoven, Christian Hornemann. (Gehört Frau v. Breuning, Wien. Reproduziert in Frimmel, pag. 31.)
1805.	Porträt von Beethoven, W. J. Mähler. (Gehört Robert Heimler, Wien. Reproduziert in den „Musical Times", pag. 7. Frimmel, pag. 34.)
1808.	Zeichnung, L. F. Schnorr von Carolsfeld, Lithographie davon, J. Bauer (Beethoven-Haus, Bonn).
1812.	Beethovens Maske, Franz Klein.
1812.	Büste, nach der Maske modelliert, Franz Klein. (Gehört dem Klavierfabrikanten E. Streicher, Wien. Reproduziert in Frimmel, pag. 46. — Musical Times, pag. 19.)
1814.	Zeichnung, L. Letronne; Kupferstich darnach, Blasius Höfel. (Das schönste Porträt Beethovens. Das Beethoven-Haus, Bonn, besitzt das Exemplar, das Beethoven Wegeler schenkte. Reproduziert in Frimmel, pag. 51, Musical Times, pag. 21.)
1815.	Zeichnung, Letronne; Kupferstich darnach, Riedel. (Reproduziert in der „Musik", pag. 1147.)
1815.	Zweites Porträt von Mähler. (Gehört Herrn Ign. v. Gleichenstein, Freiburg i. B. Reproduktion im Beethoven-Haus, Bonn.)
1815.	Porträt von Beethoven, Christian Heckel. (Gehört Herrn J. F. Heckel, Mannheim. Reproduktion im Beethoven-Haus, Bonn.)
1817.	Beethoven-Bildnis. Nach der Natur gezeichnet von Prof. A. v. Klöber in Mödling bei Wien im Jahre 1817 [Reproduziert als Mattlichtdruck in Marx, Beethoven, Leben

und Schaffen. Leipzig 1902, Gebrüder Reinecke].

1818. Kupferstich nach der Zeichnung von Beethoven, August v. Klöber. (Reproduziert in den „Musical Times", pag. 25.) Die Originalzeichnung von Klöber befindet sich in der Sammlung von Dr. Erich Prieger, Bonn.

1819. Porträt von Beethoven, Ferdinand Schimon (Beethoven-Haus, Bonn. Reproduziert in der „Musik", pag. 1149. — Frimmel, pag. 63. — Musical Times, pag. 29).

1819. Beethovens Porträt, K. Joseph Stieler. (Gehört Herrn Alex. Meyer-Cohn, Berlin. Reproduziert in Frimmel, pag. 71.)

1821. Büste von Beethoven, Anton Dietrich. (Gehört Leopold Schrötter v. Kristelli. Reproduziert im Beethoven-Haus, Bonn.)

1824—1826. Zeichnungen, Karrikaturen von Beethoven auf seinen Spaziergängen, J. P. Lyser. (Originale in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Reproduziert in Frimmel, pag. 67. — Musical Times, pag. 15.

1823. Zeichnungen, Karrikaturen von Beethoven auf seinen Spaziergängen, Jos. van Boehm. (Reproduziert in Frimmel, pag. 70.)

1823. Porträt von Beethoven, Waldmüller. (Gehört Breitkopf & Härtel, Leipzig. Reproduziert in Frimmel, pag. 72.)

1825/26. Zeichnung von Beethoven, Stefan Decker. (Gehört Herrn Georg Decker, Wien. Reproduktion im Beethoven-Haus, Bonn.)

1826. Zeichnung von B. A. Dietrich, Lithographie darnach, Jos. Kriehuber. (Reproduziert in Frimmel, pag. 73.)

1826. Antik aufgefaßte Büste von Beethoven; Schaller. (Gehört der philharmonischen Gesellschaft, London, Kopie davon im Beethoven-Haus, Bonn. Reproduziert in Frimmel, pag. 74 — Musical Times.)

1827. Skizze von Beethoven auf dem Totenbett, Jos. Danhauser. (Gehört A. Artaria, Wien. Reproduziert in der allgemeinen Musikzeitung vom 19. April 1901.)

1827. Drei Skizzen von Beethoven auf dem Totenbette, Teltscher. (Gehören Dr. Aug. Heymann, veröffentlicht durch Frimmel. Reproduziert im „Courrier musical" vom 15. November 1909.)

1827. Totenmaske von Beethoven, Danhauser. (Beethoven-Haus, Bonn.)

Seit Beethovens Tod sind zahlreiche Bildnisse von ihm entstanden. Als hervorragendstes Werk, ihm und seinem Andenken geweiht, sei Max Klingers Denkmal genannt. (1902.)



Schopenhauer und die Musik

Vortrag im Dresdener Schopenhauer-Bund

Von **Otto R. Hübner**

Fortsetzung

Über die Liedkunst im besonderen hat sich unser Philosoph nicht ausgesprochen. Zu seiner Zeit kamen Robert Schumanns köstliche Gesänge auf, und Schuberts, Beethovens, auch Mendelssohns herrliche Lieder hat er gewiß in den Konzerten oft gehört. Vielleicht mochte er den Liedgesang nicht, da dieser zumeist von Frauen ausgeübt wird, und — seine Stellung zum Weibe ist ja bekannt! Hierher gehört folgende Stelle aus seiner Ästhetik: „In unvermeidlicher Dienstbarkeit steht die Musik zu einem Texte; sie muß sich ihm zunächst fügen, obwohl sie seiner keineswegs bedarf, ja ohne ihn sich viel freier bewegt, ja sie muß sich ihm anpassen und eine gewisse Gleichheit zu ihm annehmen, ebenso wie sie auch den Charakter anderer willkürlicher Zwecke tragen muß: wie bei Kirchen-, Militär-, Tanz-Musiken usw. Solche Nützlichkeitszwecke sind aber ihrem Wesen durchaus fremd. Ja, Musik, die heilige geheimnisvolle Sprache, kann auch durch Verbindung mit der Poesie nur herabgezogen werden".

Bei dieser Voreingenommenheit Schopenhauers gegen eine Vereinigung von Musik und Poesie überhaupt ist seine abweisende Stellung zu Richard Wagners Musikdramen nur zu begreiflich. Bekanntlich sandte der letztere im Jahre 1854 die Textdichtung seines „Ring des Nibelungen" mit der Widmung „Aus Verehrung und Dankbarkeit", aber ohne Begleitschreiben, an den Frankfurter Philosophen, der darauf nicht gedankt hat. Doch ließ er dem Dichterkomponisten durch die ihn besuchenden gemeinsamen Anhänger v. Hornstein und Dr. Wille später wissen: „Er könne weder den Dichtungen noch der Musik Wagners Geschmack abgewinnen, und dieser möge das Komponieren sein lassen. Im Übrigen bliebe er Mozart und Rossini treu".

Inwieweit die anderen Tondramen Wagners, oder nur ihre Musik, Schopenhauer bekannt geworden sind, wissen wir nicht. Es ist aber bestimmt anzunehmen, daß er sich mit ihnen nie befreundet haben würde, da Wagners künstlerische Absichten, ebenso wie seine Ansichten über Moral, Religion, Deutschtum, das Weib und andere Dinge denen Schopenhauers zu sehr widersprachen. Um so wunderbarer ist es, daß sich Richard Wagner nicht bloß der Philosphie Schopenhauers begeistert anschloß (er hatte vorher Ludwig Feuerbachs Lehren angehangen), sondern daß er auch dessen Musik-Ästhetik durchaus zustimmte. In der Schrift über Beethoven schreibt Wagner: „Schopenhauers Lehre vom Wesen der Musik ist die allein gültige. Mit philosophischer Klarheit erklärt er die Stellung der Musik zu den andern Künsten und hat auch deren verschiedene Natur genau bezeichnet. So wird Beethoven begreiflich. Die Musik offenbart das Wesen der Welt als Wille; sie ist eine Idee derselben — eine Weltoffenbarung!"

Tritt man nun dieser hochgepriesenen Ästhetik noch näher — von der Schopenhauer selbst mit hohem Eigenbewußtsein sagt, daß zwar die Harmonielehre von Rameau stamme, daß er aber erst die ästhetische Erklärung vom Wesen der Musik gegeben habe —, so findet man bei ihm in der Tat wundervolle Einblicke in die Tiefen der Tonkunst. So gemahnt seine metaphysische Anleitung der Musik von den Verhältnissen der Zahlen, wie solche die Tonschwingungen zueinander ergeben, an die tiefsinnige Zahlenphilosophie des Pythagoras — dessen Sphärenharmonie übrigens auch Schopenhauer erwähnt. Die Tonleiter (die ja pythagoräischen Ursprungs sein soll), die Akkorde mit ihren Obertönen, den Takt, den Rhythmus, die Harmonie und Melodie sucht er ursprünglich daraus

zu erklären. Und was er über die Bedeutung der vier Stimmen und über die zwei Musikgeschlechter Dur und Moll wie auch über das Verhältnis der genannten drei Elemente der Musik sagt, wird alles wundervoll begründet. Immer wieder betont er dabei die hervorragende Stellung der Tonkunst vor den anderen Künsten: da diese nur Abbilder der Welt geben, jene aber den Weltwillen selbst darstelle; und zwar, wie dieser sich im Menschen zeige mit seinen Affekten, Gefühlen und Leidenschaften. Wie der Wille selbst ein Wollen und Nichtwollen offenbare und zwischen Befriedigung und Unbefriedigtsein hin und her schwanke, so zeige auch die Musik diese Entzweiung und Versöhnung in ihren Dissonanzen und Konsonanzen, und ebenso klängen beide aus jeder Melodie mit ihrer Begleitung wider. Doch seine höchste Wertschätzung des melodischen Elementes bekundet Schopenhauer wohl in dem Satze: „Musik ist überhaupt die Melodie, zu der die Welt den Text gibt!“ Seine ganze Lehre klingt, wie in einen Akkord zusammengefaßt, daraus, der den Willen als Welturgrund ertönen, die Welt aber nur als Echo oder Erscheinung bestehen läßt.

Mit dieser metaphysischen Verklärung der Tonkunst müßte eigentlich mein Vortrag schließen; denn wie könnte diese höchste Bewertung der Melodie wohl überboten werden? Vielleicht durch Musik selbst, im Sinne Schopenhauers — doch steht mir solche leider hier nicht zu Gebote. So muß an Stelle derselben die Philosophie das letzte Wort behalten, und zwar nicht als hohe Kunst oder als Wissenschaft betrachtet, wie sie Schopenhauer das eine und das andere Mal bezeichnet, sondern als Kritik beider Geistesgebiete. Denn nach meiner Ansicht ist die tiefste Bestimmung aller Weisheit, unser Können und Wissen fest zu stellen und kritisch zu beurteilen.

Nun war Schopenhauer selbst ein Kritiker ersten Ranges, der die notwendigen Gaben eines solchen: nämlich klaren Verstand und eine große Allgemeinbildung, auch völlig besaß. Und viele seiner Weisheitslehren sind ja darum von so großer Bedeutung, weil sie aus eigenen Lebenserfahrungen, die objektiv von ihm genau bewertet wurden, herstammen. Aber ebenso wie die Lebensanschauung und Ethik des großen Pessimisten durch seine körperlich-geistige Veranlagung bedingt waren (ganz entsprechend seiner Erklärung von der abhängigen Willensfreiheit — er war ja Determinist), so erklärt sich auch seine Kunstauffassung, insbesondere die von der Musik, zuletzt aus seinem eigenen Wesen heraus.

Dieses zu kennzeichnen, habe ich schon im Anfange versucht, doch möchte ich nochmals die angeborene Passivität seines Lebenswillens betonen. Sie war wohl väterliches Erbgut, während sein klarer Intellekt dem mütterlichen Geiste entstammte. Aus dieser sonderbaren Vermischung von femininer Männlichkeit und maskuliner Weiblichkeit war er hervorgegangen: ein lebensunfroher grüblerischer Mensch, dem die lebensfreudige kluge Mutter den Spiegel oft selber vorgehalten hat. Aber die große Leidenschaft seiner Seele: über Leben und Welt tief nachzudenken, war so mächtig in ihm, daß er alles andere nur gering achtete. Bloß die Kunst liebte er auf seine Weise, da sie ihm zur geistigen Erholung diente. Die Musik aber schätzte er darum so hoch ein, weil er in ihr seine Willenslehre bestätigt fand. Darin werden ihm aber heute nicht viele mehr rückhaltlos zustimmen.

Über die Dichtkunst urteilt Schopenhauers Ästhetik ganz klar wie folgt: „Als die einfachste und richtigste Definition der Poesie möchte ich diese aufstellen, daß sie die Kunst ist, durch Worte die Einbildungskraft ins Spiel zu versetzen“. Das ergibt in der Tat eine treffende Erklärung, besonders wenn man sie für das poetische Schaffen dahin erweitert: daß sich in der Poesie unsere Einbildungskraft der Worte bedient, um Dichtwerke zu bilden. Nun trifft aber dasselbe bei allen andern Künsten in bezug auf ihre Stoffe geradeso zu: z. B. bei der Malerei mit der Farbe, bei der Schauspielkunst mit der menschlichen Gestalt und bei der Musik mit den Tönen, die doch ebenfalls geistig-körperlicher Art sind wie alle anderen Kunstmaterialien.

Warum also diese besondere Heraushebung der Musik über die anderen Künste? Weil sie „Wille an sich“ ist, nämlich Gefühl, Leidenschaft, Sehnsucht, Begehren — sagt Schopenhauer triumphierend. Ja, wird denn nicht jedes Kunstwerk aus dem Gemüte einer Künstlerpersönlichkeit geboren? Sind denn nicht menschliche Lebensgefühle die Triebfedern alles Kunstschaffens? Und ist nicht der Inhalt eines jeden Kunstwerkes Gefühlsgut, während seine Form überdacht ist und daher Verstandeswert hat!

Wer veranlaßt uns Menschen denn eigentlich dazu, unsere Erlebnisse in Kunstwerken nachzubilden? Das ist der Gestaltungsdrang unserer schöpferischen Fantasie, den ich schon einmal als den von Gefühlen gelenkten Lebenswillen bezeichnet habe. Der Urwille Schopenhauers ist freilich nur ein zielloser blinder Drang — also: bloße Bewegung —, während der Lebenswille Gefühle und Leidenschaften aufweist (woher diese rühren, wird nicht gesagt), die doch gewiß nicht ziel- oder zwecklos zu nennen sind. Mindestens gesteht ihnen unser Philosoph die Sehnsucht nach Befriedigung zu, welche ja alle Musik so deutlich ausdrücken soll. Die anderen Künste sind dagegen bloße Produkte des Intellektes: „denn nur, wenn dieser von seiner Wurzel, dem Willen, abgelöst, frei tätig ist, können echte Kunstwerke entstehen, die das rein Objektive darstellen“. Und was ist dieser Intellekt nun eigentlich? Nur Erscheinung, ein Gehirnphänomen und bloßes animalisches Produkt, durchaus nicht Wille, also auch etwas ganz anderes als der Instinkt oder die Affekte.

Und hier zeigt sich ein Fehler in Schopenhauers Willenslehre, der auch seine Kunstlehre bestimmt und eben den Mangel seines ganzen gewaltigen Systems ausmacht: die prinzipielle Trennung von Wille, Gemüt und Verstand nämlich, oder beim menschlichen Lebenswillen: die Verbindung zwar vom Wollen und Fühlen, doch die Abtrennung des Denkens davon. Hier liegt der Irrtum seines eigenen Nachdenkens, das, freilich von Platon und Kant beeinflußt, dem Intellekt immer noch eine Sonderstellung vor dem Instinkt einräumen wollte. Wohl hat sich Schopenhauer das große Verdienst erworben, den Voluntarismus gegen den Intellektualismus zur Geltung zu bringen, das heißt: das Wollen als Triebkraft aller Bewegung zu erkennen und den Geist oder das Denken vom Willen abhängig zu machen. Aber er hat nicht erkannt, daß im Menschen, oder in der organischen Natur überhaupt, Willensbewegungen und Sinnesempfindungen untrennbar aufeinander folgen, und daß die Lebenserscheinung an sich Erdenstoff ist, der sich bewegend empfindet. Das lehrt uns ja die einfachste Selbstbeobachtung, auf die auch unser Philosoph immer wieder verweist.

Daß der Urwille als Gestaltungsdrang oder Wille zur Form die unbelebte Natur bewegt, nehmen wir heute an, was freilich einer Ziellosigkeit desselben widerspricht;

doch vermögen wir über dieses letzte Problem nichts Endgültiges auszusagen. Wohl aber erkennen wir das Wesen des Lebens immer besser und können jetzt dem Lebenswillen ein Streben zur Vervollkommnung wohl mit Recht nachsagen. Erfüllt nicht jeden von uns dieses Aufwärtsstreben, und erleben wir nicht alle diese wunderbare Entfaltung des Menschen aus einer kleinen Keimzelle, in der sich aber der Lebenswille schon empfindend bewegt! Bewegungsorgane entstehen, ebenso die Empfindungsorgane; und mit diesen wächst unser Bewegungs- wie Empfindungsvermögen, so daß wir Menschen nicht nur tastend, sondern riechend, schmeckend, hörend, sehend, fühlend, endlich denkend unsere Bewegungen, also das Handeln, beeinflussen können.

Daß all dieses motorisch-sensorische Geschehen von einem Zentralorgane aus gelenkt wird, wissen wir heute, und daß hier in der grauen Hirnrinde der Sitz unseres Lebenswillens ist, nehmen wir jetzt als sicher an. Denn hier bilden sich unleugbar unsere subjektiven Lebensgefühle wie die objektiven Lebensgedanken und lenken den durch alle Leibeszellen pulsierenden Lebenswillen stets so, wie es dem Leben zum besten dient.

Denn darum handelt es sich ja stets: alles Leben der Erde will durchaus leben und strebt nach Verbesserung seines Daseins, um eben immer sicherer zu existieren. Darin liegt seine Aufgabe; und aus diesem obersten Gesetze ergeben sich auch hier die Stufen des Lebens, zu welchen es immer höher emporsteigt, um so sein Wesen stets vollkommener zu entfalten:

Es will sich ernähren und fortgebären,
zu höchst sich erklären und dann verklären!

Die unstillbare Sucht zum Nähren und Gebären hat uns Schopenhauer eindringlich genug beschrieben, aber bekanntlich auch verurteilt, da er diesen Willen zum Leben sinnlos nennt: weil es viel besser sei, nicht zu existieren, als alle die Qualen des Daseins zu erdulden. Wir nennen solche Daseinsbewertung Pessimismus oder Lebensverneinung, der gegenüber die Lebensbejahung des Optimismus oder Eudämonismus steht. Für eine oder die andere Lebensansicht muß sich ein jeder entscheiden, und tut es auch auf Grund seiner persönlichen Veranlagung, indem er entweder dem Leben freudig dient oder solches unmutig ablehnt. Daß sich dabei manche in der Theorie Pessimisten nennen, die es in der Praxis gar nicht sind, wissen wir ja. Auch ist es bekannt, daß viele ihre Lebensanschauung mehrfach ändern — wie das z. B. Richard Wagner erging; aber, obgleich dieser dem Pessimismus Schopenhauers anhing, erfüllte ihn doch von jeher eine gewisse Lebensbejahung, die nämlich für ein jenseitiges ewiges Leben; während Schopenhauer wie bekannt ein Nirwana als Endziel alles Daseins pries.

Im allgemeinen bemerken wir, daß alle Lebewesen der Erde durchaus existieren und in ihrer Lebensform beharren wollen. Auch die Menschen wollen das und verlangen so lange nicht nach einer Veränderung durch ein Sterben, als ihre sinnlichen Daseinsfreuden noch ihre Leiden, seien sie körperlicher oder geistiger Art, überwiegen; denn erst, wenn solche Schmerzen unerträglich werden, rufen Kranke bekanntlich nach dem Tode. Eine Erkenntnis wie diese erlangen wir durch Nachdenken, welches unser Lebenswille anstrengt, um sein Dasein zu erklären; und aus solchen Erklärungen setzt sich dann unsere Wissenschaft zusammen, die ja eine Fortsetzung des menschlichen Selbstbewußtseins ist. Aber warum forschen wir eigentlich in und um uns, und wozu suchen wir unsere Wahrnehmungen und Vorstellungen aufzuklären? Weil das Leben solche Gewißheiten braucht, um immer besser und sicherer zu leben: denn durch Wissen vervollkommnet es seine Lebensmöglichkeiten!

Jedoch noch andere Wege wandelt der Lebenswille, um seine Existenz zu verbessern: er verstärkt nämlich seine Sinnesorgane, erhöht damit das Ausducksvermögen seiner Lebensgefühle und vermag so das, was ihn innerlich erfüllt, auch andern mitzuteilen: indem er seine Vorstellungen und Erlebnisse sinnlich wahrnehmbar wiedergibt, also anschaulich darstellt. Wir nennen solches Wiedervorstellen seelischer Ereignisse: Kunstschaffen! und dieses Vermögen, das schon im Tierreiche beginnt, haben wir Menschen nach und nach so vielseitig ausgebildet, daß es heute eine große Bedeutung für unser Leben hat. Denn irgendwelche Kunst treibt oder genießt ja ein jeder von uns; und ob er nun gebildet oder ungebildet heißt, läßt er sich durch Kunstdarbietungen entweder unterhalten oder erfreuen, erheben, begeistern, endlich erschüttern — je nach deren Wesensart oder nach seinen eigenen Fähigkeiten. Diese Kunstwirkung aber bedeutet immer ein Verklären oder Veredeln des Lebens, da es dieses über sich hinaushebt, das Einzeldasein verallgemeinert und, indem es unser buntes Menschentreiben widerspiegelt, dadurch sein Wesen erhellt, auch seinen Sinn begreiflicher macht.

Somit dient also die Kunst dem Menschenleben, da sie es vielseitig zu fördern vermag, auch seine Sinneskräfte verfeinert und verstärkt. Aus diesem Grunde nennen wir auch das nur schön, was unserm Empfindungsvermögen — vom Tasten bis zum Denken — wohltut, es somit verbessert; und heißen dagegen alles das unschön oder häßlich, was jenes quält und damit schädigt. Also bedeuten die Begriffe gut und schön, wie auch schlecht und häßlich, im Grunde das gleiche und offenbaren damit, daß dieselbe große Lebensmoral in unserer Ethik wie in der Ästhetik herrscht, welche lehrt: Gut ist, was das Leben fördert, und schlecht ist, was ihm Schaden bringt!

Daß dieses Gesetz auch für die Musik gilt, hat gerade Schopenhauer bewiesen, wenn er auch seine Lehre vom Musikalisch-Schönen ganz anders begründet; aber sein Haß gegen allen Lärm und seine Vorliebe für die Melodie bestätigt im Grunde das vorher Behauptete. Er betont auch immer wieder das Wohltuende einer solchen, doch kann er den Grund dafür sowie ihr Wesen nicht völlig erklären. Hätte er sich im Komponieren versucht, wie er es als Wortdichter getan hat, so wäre ihm vielleicht das Verhältnis der drei Musikelemente: Rhythmus, Harmonie und Melodie, noch klarer geworden, und er würde wohl erkannt haben, daß sich der menschliche Wille nur rhythmisch kundgibt, unser Fühlen melodisch zutage tritt, das Denken aber sich harmonisch betätigt. Denn was Goethe einmal in bezug auf die Lyrik sagt: „Die Idee eines Liedes ist das ursprüngliche Gefühl des Dichters" — das trifft ebenso auf eine Melodie an sich oder eine Liedmelodie zu: sie ist in der Tat ein in Tönen ausgedrücktes menschliches Gefühl!

Wie entsteht ein solches überhaupt? Durch leichte Sinnesempfindung wird der Lebenswille angeregt; dieser pulsiert nach seiner Eigenart schwach oder stark, und sein Gestaltungsdrang formt und verbindet die Sinneswahr-

nehmung zu Vorstellungen, die sich zuletzt in einem Lebensgefühle der Lust oder Unlust, der Zu- oder Abneigung vereinigen. Solche verursachen bei aktiven Menschen äußere Taten; bei passiven hingegen rufen sie innere Geschehnisse hervor; und wo ein solcher Lebenswille zur weiteren Ausgestaltung drängt, da stellt er das Erlebte in Sinnbildern dar: was wir eben Kunstbilden nennen. Wie nun ein lyrisches Gedicht reiner Gefühlsausdruck in bildhaften Worten ist, so verhält es sich ganz ähnlich mit einer Tonmelodie. Sie setzt sich nämlich aus rhythmischen Motiven zusammen, die sich thematisch verbinden und durch Satz und Gegensatz zuletzt so innig ergänzen, daß sie dann ein in sich abgeschlossenes Lebensgefühl deutlich wiedergeben. Dieses tritt noch mehr hervor, wenn eine melodische Linie durch eine harmonische Begleitung gestützt und verstärkt wird. Und entsteht ein solches Tongebilde auf Grund eines Wortgedichtes, dessen Ursprungsgefühl der Komponist nachzufühlen und auszuweiten vermag, so wird aus solcher Verbindung von männlichem und weiblichem Gefühlsleben manchmal ein noch bedeutsameres Kunstwerk geboren: ein Lied! das, wenn seine Wort- und Tonmelodie sich völlig verweben, das Gefühl der beiden Geschlechter vereint darstellen kann, daher auch die große Wirkung eines echten wohlgelungenen Liedes! Und ist nicht das Lied die Urform der Oper! Ja, sind nicht alle größeren Musikformen: die Sonate, Suite, Sinfonie aus Liedmelodien oder Tanzweisen hervorgegangen! Freilich hat sich unsere Tonsetzkunst in den letzten Jahrhunderten wundersam entwickelt und ist wohl zur kompliziertsten Menschenkunst geworden. Doch wird sie, wie die andern Künste auch, vom allgemeinen Intellektualismus bedroht und muß sich hüten, nicht über der formalen Gedankenarbeit den Gefühlsinhalt zu vernachlässigen, der doch immer wieder den Hauptwert jedes Kunstwerkes ausmacht.

(Schluß folgt)



„Venezia“

Tragische Oper in einem Akt von Hans Ludwig
Musik von Erich Anders
Uraufführung im Frankfurter Opernhause
am 24. September 1917
Von **Hugo Schlemüller**

Die erste Uraufführung im Opernhaus unter der neuen Intendanz. Das Wort hat Erich Anders, ein junger, in weitesten Kreisen unbekannter Komponist aus der Münchener Schule „Venezia“ heißt der Einakter, den der Textdichter Hans Ludwig eine „tragische Oper“ nennt. Tragisch geht es zu, wenn auch nicht im Sinne Lessings. Der innere Konflikt fehlt. Eifersuchtsdrama wäre die richtige Bezeichnung gewesen. Vielleicht sollte es eine zweite „Cavalleria rusticana“ geben, umgepflanzt aus dem Boden des Volkslebens in die schwüle Treibhausatmosphäre des venezianischen Kurtisanenpalastes, wo Feste der Liebe gefeiert werden und die schöne Heloise im tollen Taumel Vergessenheit sucht vor der Liebe zu Ernesto, der sie einst liebte, als sie noch eine „anständige Frau“ war. Zu ihrer Kollegin, der ebenfalls bildschönen Kurtisane Fiametta, steht sie in scharfer Konkurrenz. Und das Unglück will, daß sie ihren Ernesto, den Jugendfreund, in den Armen ihrer Konkurrentin wiederfindet. Ziemlich fest müssen diese Arme zu halten verstehen, denn der edle Vicomte braucht allerhand Ausreden, wie sie nur im ehelichsten Verhältnisse üblich sind, um sich für die kommende Nacht freizumachen. Wo er diese Nacht zubringen will, wissen die Zuhörer, zu denen auch die lauschende Fiametta gehört. Skrupellos und energisch, wie eifersüchtige italienische Damen der Renaissance zu sein pflegten, sticht Fiametta den Ungetreuen mit dem Dolch nieder. Und Heloise, die bereits einmal durch Irrsinn dem Unglück entrissen wurde, greift wieder zu diesem Mittel und läßt in ihrem gellenden Lachen an der Leiche des Geliebten keinen Zweifel an ihrer Gemütsverfassung übrig. Wie man sieht, eine einfache, brutale Geschichte. Verschönt durch den Rahmen farbenfreudigen Karnevals und die Umgebung liebestrunkener Pärchen. Am Schlusse nicht jäh genug in den Ereignissen abstürzend, sondern in die Breite fließend, wodurch die Spannung nachläßt.

Der Komponist hat sein Talent bewiesen. Mehr nicht. Er hat gezeigt, daß er melodisch erfinden kann, daß er grelle dramatische Schlagschatten zu werfen imstande ist und mit moderner Chromatik Stimmungen zu erzeugen und sie eine Zeitlang festzuhalten versteht. Scharfe Charakteristik gibt es noch nicht in seiner Ausdrucksart. Man kann also nur von einzelnen gelungenen Partien sprechen, nicht von einer fertigen, im Stile abgeschlossenen Arbeit. Die Unreife und Unfertigkeit der Jugend haftet ihr an. Nicht einmal die Instrumentation macht überall Freude. Oft ist sie zu dickflüssig, nicht leicht und elegant genug. Dann wieder erlahmt der Schwung der Sinnlichkeit, wenn die Wogen der Leidenschaft am höchsten schlagen sollten, wie in dem großen Liebesduett. Der salomeartige Schluß zeugt am meisten von dramatischem Leben.

Unter Herrn Dr. Rottenbergs Leitung rauschte die Musik schwungvoll vorüber. Frau Gentner-Fischer verkörperte die Hauptrolle der Heloise mit Stolz und Geschmeidigkeit und faßte ihre musikalische Aufgabe mit schönster Stimmgebung an. Eine hervorragende Leistung der Künstlerin. Seine schöne Höhe konnte Herr Gläser nur an wenigen Punkten, etwa in dem rhythmisch interessanten provencalischen Liede, zeigen. Der Komponist behandelt die Stimmen zu ungelenk, um den Sängern dankbare Aufgaben zu stellen. Frl. Holl spielte in unvorteilhafter Frisur die Fiametta von Anfang an zu sehr auf den Bösewicht heraus. Man merkte ihr ordentlich die bevorstehende Mordszene an, in der sie von stärkster Wirkung war. Auch die übrigen kleineren Rollen waren gut besetzt, wie auch die Gruppierung der Festversammlung dank übersichtlicher Regie des Herrn Stangenberg nichts zu wünschen übrig ließ. Man nahm das Werk freundlich auf und rief auch den Komponisten mehrfach hervor.

Hierauf zum ersten Male das Tanzspiel „Klein Idas Blumen“. Eine wahre Erholung nach dem düsteren Erlebnis in Venedig. Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein. Keine tiefsinnige, gegrübelte Musik. Nein, farbenfroh, bunt, hell und heiter mischt Paul v. Klenau seine Farben. Er hat melodische Einfälle von gesunder musikalischer Struktur, er gibt sich einfach und natürlich und instrumentiert vor allem so klar und klingend, daß es eine Freude ist, diesen duftigen Klangbildern zu folgen. Mit knappen Strichen gibt er jeder Szene ihren Charakter, am köstlichsten wohl mit den drei Paukenschlägen dem alten Kanzleirat, den Herr Gareis so drollig zu beleben wußte. Im Mittelpunkt der Pantomime steht die kleine Niddy Impekoven, die zum Tanzen einfach gottbegnadet ist. Die Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist entzückend, ihr Mienenspiel geradezu süß. Sie beherrscht ihre Aufgabe wie eine ausgewachsene Balletteuse? Nein, besser, denn noch fehlt ihr der steife Drill, der unser Ballett alten Stiles so unnatürlich macht. Hoffen wir, daß sie ihre Natürlichkeit bewahrt. Herr Benseler hatte die Spielleitung des Balletts mit Geschmack übernommen und für erfreuliche Arrangements gesorgt. Das Tanzspiel wurde mit großem Beifall aufgenommen.



Der Nibelungen-Ring in Baden-Baden

Von **H. Schorn**

Der Badener Festspiele zweiter Teil verdankt der Genesis einer sachlich wie künstlerisch gleich wertvollen Neuinszenierung des Ringes seine weit über das Lokale reichende

Bedeutung. Die Geburt der neuen Idee war allerdings an die eben entstandene Reliefbühne des Kurhauses gebunden, die durch ihre natürliche, räumlich sehr beschränkte Gestaltung der Genialität der Durchführung des öfteren Abbruch tat, aber doch die vollkommen veränderte Konzeption klar erkennen ließ und die schöne Unlogik so mancher opernhafter Aufmachung endgültig wohl zerstörte. Denn in der weder hoch noch breit genug ausgeschnittenen Umrahmung gab es kein Kokettieren mit dem alten Kulissenzauber mehr, es erfolgten auch nicht die üblichen künstlichen Theaterbrände, deren Erinnerung mit dem Fallen des Vorhangs auch gleich zu erlöschen pflegt. Gerade weil die hinter dem Vorhang zusammen mit den auf der Bühne Stehenden den Ring ins Weite, ins Zeitlose hinüberspielten und ihn jedenfalls der abgewirtschafteten Illusionsbühne entrissen, bedeutet der Badener Versuch kein Nebeneinander, sondern eine völlige Neuorientierung gegenüber den für seine bühnengemäße Gestaltung bislang anerkannten Prinzipien, auch die Bayreuther Inszenierung mit ihren letzten von Hans Thoma empfangenen Ideen nicht ausgenommen.

Das Unternehmen, das einen interessanten Beitrag zur Psychologie des heutigen Kunstschaffens überhaupt und im Besonderen einen idealen Beleg deutscher Kriegskunst darstellt, war allerdings erst in der veränderten Konstellation möglich, in der wir die Theaterkunst heute insgesamt sehen. Nicht mehr das Stoffliche als gegebenes Material wird vom Bühnenmaler zerfasert und in möglichst detaillierte Requisiten zerschnitten, sondern großzügig impressionistisch wird in einem Kunstbild (statt Bühnenbild oder gar Abbild!) das Wesentliche zusammengefaßt und unbekümmert um törichte Vorurteile stilisiert. Diese klar zeichnende Architektur, die ihre positiven Ausdrucksmöglichkeiten allein vom Charakter des Werkes herleitet, bedarf, um theatergerecht zu wirken, auch der stilisierten Durchbildung der Figuren. Das ist die Domäne des Mannheimer Intendanten Dr. C. Hagemann, der überhaupt einer der kultiviertesten Inszenatoren zu nennen ist, über die das zeitgenössische Deutschland verfügt. Mit beispielloser Energie hat er diesen Leitgedanken in der gesamten Inszenierung durchgeführt, auch vorher schon programmatisch für ihn gekämpft. Was man in Baden zu sehen bekam, das gab den Hagemannschen Grundsätzen zusammen mit den seiner Intention entstammenden Bühnenbildern L. Sieverts festeste Form. Abgesehen von der stark persönlichen Note, die natürlich von zwei so abgerundeten Individualitäten ausgeht, brauchen die wertvollen Grundsätze keiner Revision unterzogen werden; denn die Badener Neuinszenierung, die zugleich auch eine Neueinstudierung war, hat das szenisch-technische Problem der Bühnenausstattung des Ringes nicht verwirren, sondern fördern helfen. Endgültiges wurde zwar noch nicht gegeben, aber der Weg zu Erkenntnissen beschritten, die der gesamten Theaterkunst nützlich werden können. Technisch interessant war da besonders die geschickte Ausnutzung der auf indirektem Weg gewonnenen Lichtwirkung, die nicht nur zur Darstellung aller atmosphärischen Vorgänge dient, sondern ebenso auf der Bühne die fehlende Tiefe vortäuschen kann. Auf ihre Hilfe waren die Sievertschen Entwürfe fast ganz angewiesen, ein Nachteil nur, insofern auf dieser Reliefbühne ausschließlich mit der Einflächigkeit gearbeitet werden muß, und die Überfülle der Farben hie und da den gewaltsamen Eindruck des Gefärbten hervorruft. Erwähnt braucht nicht zu werden, daß in einer der Opernhaftigkeit enthobenen Ringaufführung manche störende Theatereffekte fallen mußten; es wäre vielleicht ein Vorzug gewesen, hier noch weiter zu gehen und das Werk von Zutaten zu befreien, die schon der Illusionsbühne zu bewältigen schwer fiel.

Den modernen Geist der Inszenierung atmete auch die musikalisch sehr eindringliche Durchführung, wiewohl sie hinter dem szenisch-darstellerischen Problem erheblich zurückstand. Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater bestritt den gesamten Zyklus mit eigenen Kräften, eine glänzende Belastungsprobe seines Könnens. Man kann einzelnen Leistungen besondere Qualität nicht absprechen. Hans Bahlings Wotan und Paula Windheusers Brünnhilde würden jedem großen Theater Ehre machen, der Heldentenor Walter Günther Braun weniger, da er merklicher Anstrengung bedarf, um sich als solcher zu behaupten. Sehr viel Wert legte man auch in den kleineren Rollen auf eine vorzügliche Sprachbehandlung, eine wichtige, leider oft vernachlässigte Voraussetzung in Wagners Werken, die manche Leistung wie Fentens Hagen und Max Felmys Mime und Joachim Kromers Alberich auszeichnete. Sehr Gutes boten ferner Johanna Lippe und Dorothea Manski, die famose Sängerinnen sind. Erwähnt sei noch, daß im künstlerischen Gesamtbild kein Kostüm (nicht einmal unter den Mannen, die sich sehr tapfer hielten) der fabrikmäßigen Anfertigung überlassen war, daß grade auf Stoffwahl und Schnitt und Form überall größte Sorgfalt verwendet worden war.

Wenn die künstlerische Tat der Mannheimer Bühne bei der sehr zahlreichen Zuhörerschaft nicht wirkungslos blieb, ist das auch ein Verdienst des Hoforchesters, das trotz beschränkter Besetzung unter W. Furtwängler zu manchem Höhepunkt geführt wurde. Doch war es in Anbetracht der widrigen Verhältnisse und der völligen Inanspruchnahme des Interesses durch die szenisch-dramatisch neu geordneten Vorgänge ihm nicht beschieden, entscheidenden Anteil an dem Erfolg der Festspiele zu nehmen.

Rundschau

Oper

Graz Seit dem letzten Grazer Opernbericht im Juni hat sich im hiesigen Musikleben etwas ereignet, das immerhin Anspruch hat, weiteren Kreisen bekanntgemacht zu werden. Gewöhnlich schloß die Oper ihre Pforten am Anfang oder zur Mitte des Monates Juni, um sie zu Anfang oder zur Mitte des September wieder zu öffnen. Heuer ist zum ersten Male seit Bestehen des Hauses die Spielzeit nicht durch einen einzigen Ferialtag unterbrochen worden. Der Krieg, der überall begreiflicherweise Mangel schafft und Entbehrungen auferlegt, hat im Grazer Kunstbetrieb einen Überfluß gezeitigt, der allerdings weniger in hervorragenden Leistungen als vielmehr in ausverkauften Häusern gipfelt. Der riesige Zuwachs an Fremden (aus theaterlosen Gegenden), die die allgemeine Lage nach Graz verschlagen hat, und nicht zuletzt auch der Umstand, daß die Theaterkarte so ziemlich die einzige Ware ist, deren Kaufpreis im Kriege nicht wesentlich verteuert wurde, haben die Besuchsfreudigkeit fördern helfen. So konnte denn auch der Versuch gemacht werden, den ganzen Sommer durch zu spielen, ein Versuch, der glänzend gelang und mit einem großen Reingewinn schloß.

Als bemerkenswerte Neustudierungen von Werken, die der hiesigen Bühne viele Jahre lang ferne geblieben waren, sind namhaft zu machen: „Die Meistersinger von Nürnberg" von Richard Wagner, von Kapellmeister O. Posa vortrefflich geleitet, wobei nur Orchester und Chöre manchmal nach „Kriegsersatz" anmuteten, „Der Barbier von Sevilla" von G. Rossini, den Ludwig Seitz dank eines hierzu prädestinierten Ensembles als Musteraufführung dirigierte, und „Der Wildschütz" von Lortzing, den Kapellmeister Markowitz vorzüglich herausbrachte. Lobenswert betätigten sich: Herm. Andra (Sachs), Berthold Sterneck (Pogner), Marie Petzl (Magdalene), Adolf Permann (Figaro), Oskar Laßner (Bartolo), Finka Wesel (Rosine), während auch die anderen Parteien gut besetzt waren.

Die „neue" Spielzeit machte sich also äußerlich nur durch ein paar neue Kräfte bemerkbar. Während wir im vorigen Jahre gar keinen lyrischen Tenor hatten, haben wir jetzt deren zwei, beide gewinnbringend für den Spielplan. Michael Nasta, Besitzer eines strahlenden und blendenden Organs, sang mit nicht allzu feiner Kultur den Raoul und Des Grieux, aber dennoch mit durchschlagendem Erfolg. Karl Fischer-Niemann, dessen Tenor weniger blendet als durch Wärme und Süßigkeit bestrickt und dabei ideal durchgebildet erscheint, sang den Herzog von Mantua und den Don José mit ebensolchem Erfolg. Diese beiden neuen Kräfte im Verein mit den guten, alten werden hoffentlich den Spielplan auch künstlerisch so gestalten helfen, wie er des südlichst gelegenen großen deutschen Operntheaters würdig ist.

Dr. Otto Hödel

Kreuz und Quer

Graz. Der als einer der Ersten bekannte deutsche Geiger Willy Burmester hat seit einigen Jahren seinen ständigen Wohnsitz in Graz aufgeschlagen, in dessen schöner, waldreicher Umgebung er nach anstrengenden Konzertreisen Erholung sucht. Diese Erholungstage hat der Künstler aber auch zur ernsten Arbeit verwendet, als deren Frucht in der letzten Zeit zahlreiche Bearbeitungen alter Meister und zwei vollständige Kompositionen „Serenade" und „Gavotte" für Violine durch ihn selbst im Konzertsaal bestens eingeführt wurden. Im letzten Sommer aber hat Burmester sich als Liederkomponist von beachtenswerter Originalität entpuppt. Im Grazer Verlage Hippolet Bühm erschienen soeben als erste Zeugnisse dieses Schaffens fünf Lieder: Op. 6 „Lied" (J. F. Schütz), Op. 7 „Du bist wie eine Blume" (H. Heine), Op. 8 „Kluge Mädchen" (H. Heine), Op. 9 „Am Abend" (J. F. Schütz) und Op. 10 „Das dunkle Ziel" (J. F. Schütz). An diesen Schöpfungen fällt als besondere Eigenart auf, daß es der Komponist verstanden hat, auf die scharfe Charakteristik des Stimmungsgehaltes, wie ihn die Moderne liebt, keineswegs zu verzichten und dennoch eine Singstimme von einer derart dankbaren und sangbaren Melodienseligkeit zu schreiben, daß jeder Sänger mit Freuden nach diesen Arbeiten greifen wird. In der Harmonik des Klavierpartes, deren Klarheit den Hörer ebenso fesseln wird wie deren tonmalerische Feinheiten, zeigt sich Burmester als Komponist von ganz besonderem Geschmack, der Banalitäten ebenso zu vermeiden wie gesuchten „Originalitäten" aus dem Wege zu gehen weiß. Den Pianisten werden die feinen selbständigen Aufgaben, die ihm der Komponist neben dem Sänger stellt, gewiß reizen. Künstlerisch am höchsten stehend ist Op. 9, ein weiches, träumerisches Stück, ein gleichsam in sanfte Tonfluten getauchtes Stimmungsbild, und Op. 10, dessen fis moll-Klänge eine Schwermut von eigenartigstem Reiz atmen. Die Lieder sollen von Kammersänger Leo Slezak in diesem Winter aus der Taufe gehoben werden.

Dr. O. H.

Riga. In der alten, an künstlerischen Erinnerungen reichen Hansastadt Riga befindet sich auch das Grab eines Komponisten, dessen schönstes und volkstümlichstes Lied gerade in dieser Zeit so häufig gesungen wird und wohl wie kein zweites deutsches Heldentum und deutsche Treue verherrlicht. Der Komponist des „Andreas-Hofer-Liedes" (nach Julius) Mosens Text: „Zu Mantua in Banden der treue Hofer war" ... Leopold Knebelsberger hat in Riga seine letzte Ruhestätte gefunden, und sein Grab schmückt dort ein einfaches, aber würdiges Denkmal, das ihm seine Rigaer deutschen Freunde gesetzt haben. Am 14. September 1814 als der Sohn eines Lehrers und Organisten in Klosterneuburg in Niederösterreich geboren, genoß er im väterlichen Hause den ersten Musikunterricht und bildete sich dann in Wien weiter aus. Noch in jungen Jahren gründete Knebelsberger eine meist aus Kärntnern und Kärntnerinnen zusammengesetzte Sänger- und Künstlergesellschaft, mit der er weite Reisen unternahm und so auch nach Riga kam. Dort ereilte ihn ein plötzlicher Tod; er erlag am 30. Oktober 1869 einem Gehirnschlag. Sein Name ist vergessen, wie seine Werke, und nur das „Andreas-Hofer-Lied" wird ihn wohl ewig überdauern.

Wilhelmshaven. Im Sinfoniekonzert der II. Matrosendivision in Wilhelmshaven brachte Musikdirektor F. Wöhlbier die dritte Sinfonie (E moll) von Hugo Kaun mit großem Erfolg zur Aufführung.

An unsere Leser!

Zufolge Verordnung des Reichskanzlers vom 20. September 1917 betr. weitere ganz erhebliche Einschränkung im Verbrauche von Druckpapier im IV. Vierteljahr 1917 (abgedruckt im Reichsanzeiger Nr. 226 vom 22. September 1917) sind wir gezwungen, unsere „Neue Zeitschrift für Musik" in diesem Vierteljahr im allgemeinen aller 14 Tage erscheinen zu lassen. Wir bitten, um unnötige Reklamationen zu vermeiden, hiervon freundlichst Kenntnis zu nehmen.

Hochachtungsvoll
Die Schriftleitung und der Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik"

Leipzig, den 4. Oktober 1917

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 41/42

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 18. Okt. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Schopenhauer und die Musik

Vortrag im Dresdener Schopenhauer-Bund

Von **Otto R. Hübner**

Schluß

Goethes Spruch: Nur nicht lesen, immer singen, und ein jedes Lied ist dein! hat in Schopenhauers Seele keinen Widerklang gefunden. Er war eine einsame männliche Natur, und sein Lebenswille trachtete nach geistigem Fortleben, nicht nach einem körperlichen. Seine von Natur etwas verstimmte Laute erklang nur zu gern in Moll, und seine Lebensmelodie war ein Klagelied über unser elendes Menschendasein, dessen Recht zur Freude und zum Glück er ja verneinte. Das Schicksal hatte ihm keine harmonisch-gesunde Veranlagung mitgegeben, daraus erklärt sich seine Lebensanschauung. Ähnlich Begabte werden seine Lehren am besten verstehen, andere sie dagegen um so weniger nachfühlen können. Was aber wir alle an ihm schätzen und lobend hervorheben sollten, das ist die große Ehrlichkeit seiner Gesinnung und der hohe Mut, mit der er die Ergebnisse seines Nachdenkens als ein emsiger Wahrheitssucher verkündet hat.

Jedenfalls war er ein großer Geist, dessen Philosophie unsere Auffassung von Welt und Leben ein gutes Stück vorwärts geführt hat. Und seine Aphorismen zur Lebensweisheit, wie über Kunstausschauung, insbesondere über die Musik, werden noch lange Zeit ihre hohe Geltung behalten. Freilich wird man, wenn er die Musik als den Ausdruck des Urwillens bezeichnet, an das treffende Wort Bülows erinnert: Im Anfang war der Rhythmus! Denn dieser ist ja das Tragende bei aller Musik und ist nicht blindes zielloses Wollen, sondern schon geformte, also empfundene Bewegung. Darum vermag man auch nicht, an das Chaos als Welturgrund zu glauben, sondern viel besser an den Logos als eine Weltvernunft! Wie dem auch sei — Schopenhauers Voluntarismus hat vor allen den alten Bann des reinen Intellektualismus gebrochen und wird, wenn er sich mit dem Evolutionismus, diesem Kinde der Wissenschaft, erst völlig verbindet, wohl eine künftige Weltweisheit hervorrufen, die das menschliche Denken und Fühlen gleichmäßig befriedigen kann. Nietzsche hat das große Werk begonnen, aber nicht vollendet: hoffen wir, daß es weitergeführt wird, und daß auch kommende Denker dabei der Kunst ihren gebührenden Platz neben der Wissenschaft einräumen werden. Denn erstere wirkt (ähnlich wie die Religion) auf unser Gemüt ebenso stark ein wie das Wissen auf den Verstand: nämlich befreiend, erhebend und erlösend. Wie nun die hohe Vernunft erst aus starkem Fühlen und Denken erwächst, so erblüht auch die rechte Philosophie aus menschlichem, hohem Können und Wissen und vermag nur durch diese Doppelkraft das Menschenleben richtig zu beraten.

Die große Bedeutung einer wahrhaft vernünftigen Welt- und Lebenserkenntnis tritt immer klarer zutage: denn sie bildet jeden Untergrund unseres ganzen Wollens und Tuns. Ob wir Menschen nun praktische Dinge oder theoretische Werte schaffen; ob wir als einzelne tätig sind oder als Staatsbürger auftreten; ob wir unser Dasein, je nach Veranlagung, religiös, wissenschaftlich, künstlerisch oder philosophisch einrichten: so empfängt doch ein jeder nur dann einen Segen für seine Arbeit, wenn er dem Leben ehrlich dient, das heißt: es im einzelnen sowie im ganzen zu fördern sucht. Wir alle sind ja nicht nur Individuen, sondern zugleich Gattungswesen, was in subjektivem Fühlen und objektivem Denken unseres Lebenswillens zum Ausdrucke kommt. Zwei Mächte kämpfen daher um ihr Daseinsrecht in unserer Seele, die es immer wieder zu versöhnen gilt. Und diese Aufgabe fällt der Vernunft zu, unserer hohen Einsicht und Gerechtigkeit, die so viele mit einer bloßen Verständigkeit verwechseln, während andere sie schon immer das Göttliche in uns genannt haben.

In der Tat bringt aus ihr die Gottheit Leben und lenkt unser Wollen durch unbewußten Instinkt, durch unser Gewissen, endlich durch bewußte Überlegung zum richtigen Handeln. Sie drängt alle bloßen Sinnesbegierden zurück und lehrt uns: weder persönlichen Gefühlen nur nachzugeben — auch in der Kunst und Religion — noch unpersönlichen Gedanken der Wissenschaft allein zu vertrauen, sondern beide miteinander zu verbinden, dabei aber unserer nur bedingten Daseinskenntnis stets eingedenk zu sein. So gelangen wir zur Weisheit eines fühlenden Denkens, das im Leben wie in der Kunst, in der Wissenschaft wie in der Philosophie überall herrschen und in ihren Werken sich ausdrücken sollte: zum Heile der Menschheit!

Zur Physiologie des Kunstempfindens

Von **Curt Wigand**

Alle Kunst ist aristokratisch. Die allzu vielen Schwärmer, vom Volksliedfanatiker bis zum Erhoffer der Richard Wagner-Popularisierung, werden nicht müde, uns jahraus, jahrein von der „Volkskunst" zu erzählen und von der „Erziehung der Menge zur Urteilskraft" zu reden. Bei manchen ist's Geschäft, bei vielen Unfähigkeit, sich nur im mindesten klar zu werden über die Grenzen und Möglichkeiten künstlerischen Nachempfindens. Diese Impotenz hängt zusammen mit dem in so unzähligen Phasen unseres Geistes- und Kunstlebens sich bemerkbar machenden Unvermögen, biologisch zu denken. Auch das ist physiologisch begründet, daß verhältnismäßig nur wenig Menschen befähigt sind, wirkliche Kunstwerte organisch zu verarbeiten, daß nur eine kleine Gemeinde auserlesen ist, ein Kunstwerk mit annähernd dem Grade Emotivität in sich aufzunehmen, wie der Künstler es empfangen hat. Dabei spielt natürlich die Entwicklung des Auges bei Malerei und Plastik, des Ohres bei Musik eine große Rolle, und die Beschaffenheit eines Individuums, das, ohne künstlerisch produktiv zu sein, tiefinnerst erregt wird beim Anhören einer Sinfonie, gewaltige Sensationen erlebt beim Anblick eines Bildes, hat gewiß ebenso ein Recht auf Analyse, wie die uns im Grunde leider noch so fremde Wesenheit künstlerischen Schaffens selbst.

Die „Volkskunst" ist und bleibt ein Märchen, das immer noch den Hauptbestandteil eines mißverstandenen Idealismus bildet. Der Wunsch ist hier mehr denn je Vater des Gedankens. Zu verlockend ist es für den Künstler, dem überwiegenden Teil der Menschheit, dem „Volk", sich innerlich verbunden zu denken, sich Beherrscher der Empfindungen von Millionen nennen zu dürfen. Aber das alles ist nur eine egozentrische Vorstellung, eines der ungezählten Selbstbetrugsmittel, die den Erdenbürgern so vertraut sind. Ich habe in einer kleinen Betrachtung („Sozialistische Monatshefte", 1910, XXII) versucht, die Grenze zwischen Intellektualismus und Emotivität zu skizzieren. Der wirkliche Künstler ist, vermöge seines überwiegend auf Empfindung gestellten und daher wenig analytischen Wesens, oft geradesowenig imstande, die Abwesenheit emotiver Triebe bei der großen Menge ohne weiteres zu erkennen wie der Nur-Intellektuelle, dem künsterisches Schaffen und Emotivität immer eine terra incognita bleiben, und dem es nicht eingeht, daß Kunst nicht verstanden, sondern nur empfunden werden kann, trotzdem er nie ermangelt, von seinem tiefen „Verständnis" einer Sinfonie zu sprechen. Der Nur-Intellektuelle hat den Löwenanteil an der Verwirrung der Köpfe im Punkte „Volkskunst", da er, gewohnt, alle Dinge verstandlich zu durchdringen, in subjektiver Verblendung an die Möglichkeit glaubt, das „Volk" auf das Niveau seines „Verstehens" zu heben, ohne zu wissen, daß die Tätigkeit des Großhirns unabhängig ist von der des vasomotorischen Systems, dem Sitz aller Emotionen. So alt der Irrtum der „Volkskunst", so verhängnisvoll ist er. Schwer scheint es, die Frage anzuschneiden, ohne mißverstanden, ohne für einen „Volksfeind" gehalten zu werden. Aber da solche Gegnerschaft hauptsächlich von der zum Glück immer kleiner werdenden Gemeinschaft derer ausgeht, die am liebsten eine politische, religiöse oder sonstige Kunst konstruieren und pflegen möchten, so wird man sich über die Expektorationen dieser Sinn- und Seelenlosen leicht zu trösten wissen. Man stelle sich vor (um nur einige Beispiele zu wählen), man wolle die Intensität des Kunstempfindens messen an der riesigen Zahl von Böcklin-Reproduktionen, die vor Jahren von Hinz und Kunz gekauft wurden. Oder man wolle annehmen, die zweimalhunderttausend Menschen, die „Jörn Uhl" erwarben, seien imstande gewesen, die poetischen Schönheiten dieses Werkes voll in sich aufzunehmen. Böcklin war geradeso eine Mode wie tausend andere Dinge, und der große äußere Erfolg eines Buches, mag es nun literarisch sein oder pures Lesefutter darstellen, ist schließlich auch nur zurückzuführen auf die von irgendwo ausgehende Suggestion. Bei „Jörn Uhl" und Böcklin handelt es sich um künstlerische Begriffe, während gewöhnlich nur der fürchterliche Kitsch, wie Asti, Kiesel und Konsorten, der moderne Operettenschund, oder, auf literarischem Gebiete, die „Berliner Range", „Das gefährliche Alter" und ähnliche Greuel den Riesenerfolg beim „Volke" für sich haben. Alle, die bereits einmal den Versuch machten, den Ewig-Blinden die Fackel künstlerischen Erkennens zu leihen, ihnen mit unsäglicher Mühe durch fortgesetzte Anschauung und Vorführung klarzumachen versuchten, welcher Unterschied besteht zwischen einem „reizenden" Genrebild und einem Segantini, zwischen dem „Trompeter von Säckingen" und dem „Figaro" oder Nataly von Eschstruth und Konrad Ferdinand Meyer — diese Menschenfreunde, sage ich, werden sich schließlich resigniert davon überzeugen müssen, daß nur ein geringer Prozentsatz der „Bearbeiteten" mitgeht, daß dagegen der erdrückenden Mehrheit nur künstlerisch Wertloses nach wie vor mundet, und daß, bei peinlichster Filterung, von den wenigen angeblich „Mit- und Nachempfindenden" noch sehr viele ausscheiden, die Bildungsschwindler sind und denen die elementare Ehrlichkeit abgeht, etwas nicht scheinen zu wollen, was sie nicht sein können, weil sie empfindungslos und nüchtern sind, weil ihr nervöser Apparat auf feinere Reize nicht reagiert. —

Mag man Minderwertigkeiten deutscher Kultur bekämpfen: nie darf man gerechterweise vergessen, daß das, was uns gegenüber anderen Nationen fehlt, in gewissem Sinne durch das höhere Niveau deutscher Geistestiefe und -beweglichkeit als kompensiert angesehen werden darf. Wir können hierbei natürlich, wie bei anderen Imponderabilien, nicht an ein unbedingtes Hochschnellen der deutschen Wagschale denken. Es muß dem einzelnen überlassen bleiben (und hängt durchaus mit Charakter und Temperament zusammen), ob er z. B. das dem Deutschen in so hohem Grade fehlende Gefühl für individuelle Freiheit als durch kein Äquivalent zu ersetzendes Manko ansieht, oder ob er diesen Charakterfehler ideell meinetwegen durch musikalisches Können, durch gewissenhafte Gründlichkeit, durch Gelehrsamkeit und intellektuelle Eigenschaften usw. usw. als ausgeglichen gelten lassen will. Die zuletzt genannten Potenzen sind beim Deutschen insofern in höherem Maße vertreten, als die Zahl der Individuen, die zu eigentlicher, abstrakter Geistesarbeit sowohl wie zu künstlerischer Tätigkeit qualifiziert erscheinen, in Deutschland ungleich größer ist als bei anderen Völkern. Deshalb mußte auch die Kehrseite des geistigen und künstlerischen Lebens der Nation: der Bildungsschwindel, notwendigerweise eine viel größere Bedeutung in Deutschlan- gewinnen als anderswo. Es ist klar, daß die Überlegend heit unserer Geistesbildung unzähligen Deutschen, di- kein oder nur ein sehr bescheidenes Anteil an diesen Kulture

gütern haben, hinsichtlich völkischen Prestiges auch persönlich stets „ein Ziel aufs innigste zu wünschen“ darstellt, und daß man deshalb allerorten bestrebt bleibt, geistige und künstlerische Besitztümer, die man nicht hat, wenigstens zu markieren, einander vorzuschwindeln.

Berühren wir zunächst geistige Faktoren, so scheinen diejenigen, die der Entwicklungsgeschichte, dem Sozialismus und anderen die Geister bewegenden Problemen noch immer verständnislos gegenüberstehen, fast ebenso zahlreich wie diejenigen, die vermöge ihrer geringen Geisteskräfte zwar ebensowenig darüber hinauskommen: daß die Sozialdemokraten „teilen“ wollen, die Menschen „von den Affen abstammen“ usw., die aber trotzdem vielgewandt bestrebt sind, ihren auf der Höhe wirklicher Erkenntnis stehenden Mitmenschen das Schauspiel einer Bildungskomödie zu geben, das ohnegleichen ist. Gegenüber dieser Eidgenossenschaft, deren ganzes Streben darauf zielt, einen Qualm erlogener Bildung um sich herum zu verbreiten, erscheinen die Primitiv-Dummen, nicht auf wissenschaftlich-aufgeputzte Tiraden Eingeschworenen, fast harmlos, vorausgesetzt, daß sie sich auf ihr auf keinerlei Wissen gestütztes Gerede beschränken und aus ihm nicht etwa auch ein System zu bereiten unternehmen. Auf geistigem Gebiete sind die Bildungsschwindler immerhin noch weniger gefährlich als auf dem Gebiete der Kunst und Literatur. Das begreift sich psychologisch unschwer, weil es leichter ist, Aussprüche über ästhetische Werte nachzufaseln, als sich auch nur oberflächlich mit irgendwelcher ernsten Denkarbeit abzugeben. Die Kunst ist daher das eigentliche Feld, auf dem die erwähnte Unehrlichkeit Orgien feiert. Die ganze Domäne ästhetischer Betätigung gibt vorzugsweise den Tummelplatz ab für den sich immer toller gestaltenden Hexensabbath von Unfähigkeit, von wahnwitzigem Konstruieren nichtssagender Schlagwörter und Kunstmaximen, frechem Sichaufspielen einer Klasse, bei der nur eins zu bewundern bleibt: die Unverschämtheit, mit der sie Empfindungen auszudrücken sucht, die sie nie hatte, nie haben konnte. So wird die Beleuchtung gerade dieser großen Arena vorläufig genug Stoff bieten.

Den Einflüssen der kapitalistisch-industriellen Atmosphäre, den daraus hervorgehenden tiefgreifenden Umgestaltungen unserer Lebensweise, dem rasenden Tempo der Arbeit, dem immer beängstigender werdenden Existenzkampf und den, mit dem allem notwendigerweise Hand in Hand gehenden, Veränderungen im menschlichen Organismus, unterliegt selbstverständlich auch ein großer Teil der künstlerisch Produzierenden. Sie werden in Bahnen getrieben, die ein Echo in dem Menschen nicht mehr wecken können, der noch stark genug ist, den zersetzenden Einflüssen unserer so viele Pseudowerte schaffenden Treibhauskultur zu widerstehen. Da Leute, die in den ästhetischen Irrsinn unserer Tage nicht mit einstimmen, schon oft die Anwendung der Worte „gesund“ und „normal“ zu rechtfertigen hatten, so möchte ich liebenswürdigen Belehrungen und mitleidigem Achselzucken dadurch begegnen, daß ich meiner Freude an dem wahren Worte: „Ganz normal ist allein das Dusseltier“ Ausdruck verleihe. Wer auch nur eine Ahnung von künstlerischem Schaffen hat, wird nie auf den Gedanken kommen, daß Temperament und organische Veranlagung eines Künstlers dieselben sein könnten wie die des Herrn Gerichtssekretärs Lehmann, der, ohne Beschäftigung je in Arbeit ausarten zu lassen, infolge „Müllerns“, Abstinenz, maßvollen Junggesellentums und anderer Tugenden auch mit 50 Jahren noch völlig „normal“ ist. Sogar die Banausen sind sich ja wenigstens darüber klar, daß man den Künstler nicht mit „demselben Maßstab messen darf“ wie andere. Wievielmehr soll uns zur unumstößlichen Wahrheit werden, daß ein Mensch, dem man „eiserne Nerven“ nachsagt, d. h. dessen Gefäßnerven zu primitiv-robust sind, um seiner Psyche tiefere Sensation zu vermitteln, daß dieser Mensch niemals Empfindung in künstlerischem Sinne haben, niemals ein Künstler oder auch nur eine künstlerisch-rezeptive Natur sein kann. Aber: wie bei allen Entarteten die Maßlosigkeit und Haltlosigkeit des Urteils hervortritt, so übersehen sie in der Exaltation ihrer psychischen Blindheit die Grenzen normaler Verfassung und halten halb übergeschnappte Individuen, die blödes Wortgeklingel und mystisches Geschnatter in scheinbar literarische Formen gießen, für auf derselben Stufe künstlerischer Vollkommenheit stehend wie ein Genie, das zwar gewiß auch von besagtem „normalen“ Herrn Lehmann abweicht, dabei jedoch selbstverständlich nicht diejenigen physiologischen Minderwertigkeiten aufzuweisen braucht, die heutzutage beim degenerierten Pseudogenie geradezu als Vorzug oder gar als Vorbedingung für sein „Kunst“-Schaffen ausposaunt werden.

Noch muß ich darauf hinweisen, daß ein Teil derjenigen Geistesarbeiter, die auch am öffentlichen Kunstleben teilnehmen zu müssen glauben, dem höchst lächerlichen Irrtum der Pseudogeniebewunderung auf diesem Gebiet verfällt. Wer sich nicht im Zweifel ist über die strenge Scheidung von Intellektualismus und Künstlertum, den wird es nicht überraschen, daß bei diesem Verkennen gerade die exklusiv-intellektuellen Persönlichkeiten die befangensten sind. Sie helfen, ohne sich der ihnen mangelnden emotiven Veranlagung bewußt zu werden, mit, Moden zu schaffen, die mit Kunst nicht das mindeste zu tun haben und die dem Kunsthistoriker späterer Zeiten lediglich erheiternde Satirspiele sein werden. Auch die Snobs sind nicht zu vergessen; sie sind bei der Gelehrtenkaste wie überall zu finden und bilden sozusagen die Crème der Bildungsschwindler. Man möchte sie, ihr Lärmen, Phrasendreschen und Augenverdrehen in unserer an Erheiterung so armen Zeit nicht missen.

Wir kommen nun zu einer Spezies, die weniger unsympathisch, weniger gefährlich, aber doch immer noch nicht selbständig und ehrlich genug ist, um nicht energisch bekämpft zu werden. Es handelt sich um eine höherstehende Klasse, die Empfinden aufweist, Werturteile prägt und überhaupt in der Kunstwelt eine Rolle spielt, gleichzeitig aber eine grandiose Heuchelei praktiziert. Diese scheinbar Urteilsstarken wollen die Grenzen nicht kennen, die ihrem Empfinden gezogen sind, und nehmen wahllos jedem Kunstwerk gegenüber (das in der Entwicklungskette der betreffenden Kunst gewiß ewig seine Bedeutung behalten wird) denselben Standpunkt aktueller Würdigung ein wie einer zeitgenössischen Schöpfung oder doch einer solchen gegenüber, wo das moderne Empfinden noch gleichen Schritt halten kann. Diese Schelme begegnen einer primitiven Skulptur frühchristlicher Zeit, einem naiv-unbeholfenen deutschen Meister oder einem Cimabue angeblich mit denselben Gefühlen wie einem Tizian, Rembrandt, Velasquez, Boucher oder Leibl. Ich muß hier, im Zusammenhang mit der Unehrlichkeit der sich also Gebärdenden, noch einmal auf den Mangel naturwissenschaftlicher Betrachtung hinweisen. Die künstle-

risch Schaffenden der frühesten Epochen unterscheiden sich in ihrer Physis von ihren Kollegen der neueren Zeit genau so, wie die ganze Menschheit damaliger Zeit von der abweicht, die viele Jahrhunderte später lebte. Also schon von diesem Gesichtspunkt aus ist es unmöglich, daß unsere Emotionen gegenüber Kunstprodukten alter Zeiten dieselben sein könnten wie die der damaligen Kunstgenießer. Ein primitiv ausgedrückter Schmerz, mit seinen uns jetzt unnatürlich anmutenden Verzerrungen, kann für uns sicherlich ein großes Interesse haben als ursprüngliches Tasten, den Schmerz künstlerisch zu stilisieren, aber er kann in uns keinerlei künstlerische Erregung wecken, wie ein Bild, das unserem Empfinden nahesteht.

Mit den Künstlern selbst ist über diese Frage schwer zu streiten. Sie sehen in den erwähnten ersten Versuchen, eine menschliche Leidenschaft malerisch auszudrücken, zu sehr rein technisch die historische Vorstufe, um, unter Abstrahierung von künstlerischer „Machart", die Emotion zu vermissen. Sie, die Maler, sprechen von einer auf einem alten Domfenster trefflich wiedergegebenen Bewegung, vergessen aber dabei, daß das Malen dieser Bewegung (selbst wenn man ihre Darstellung auch heute noch gelten lassen müßte) immer nur einen Teil künstlerischen Schaffens darstellt und als solcher ebensowenig den vollen Eindruck eines harmonischen Bildes auf uns zu machen vermag wie etwa heutzutage irgendein malerisches oder zeichnerisches Experiment, während uns das geschlossene Kunstwerk in Komposition, Farbe, Zeichnung usw. in seiner Gesamtwirkung volles Genießen gewährt. — Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß der damalige Versuch der Praeraffaeliten, sogar die künstlerische Produktion selbst um Jahrhunderte zurückzuschrauben, in Verbindung mit der diesem Unfug zujubelnden „Kunstgemeinde", den Gipfelpunkt des Bildungsschwindels darstellt.

Wer Gelegenheit hat, in der Gesellschaft Umschau zu halten, der hört von den ihr „Wissen" mit Behagen auspackenden Männlein und Weiblein gar sonderliche Dinge über die Teilung der Kunst in sinnliche und unsinnliche. Die also zum Ausdruck gebrachte Unklarheit herrscht noch innerhalb eines Schrifttums, das auch den nach Wahrheit Ringenden den Kapitalirrtum immer wieder einflüstert: daß Kunst verstandesgemäß auch ohne Mitwirkung der Sinne (mit „reinen" Sinnen!) zustande kommen könne. Wenn man fragt, was unter den „reinen" Sinnen zu verstehen sei, versagt naturgemäß die Weisheit. Von neuem stoßen wir auf großzügige Unwissenheit über die elementarsten anthropologischen Begriffe. Wo die Möglichkeit fehlt, den Unterschied zu deuten zwischen verstandesgemäßem und künstlerischem Schaffen, da erscheint es auch ziemlich hoffnungslos, die Empfindungsarmen darauf hinzuweisen, daß, im Gegensatz zum Intellektorgan: der grauen Hirnmasse, die künstlerische Leistung, d. h. die sie zuwege bringende Emotion, in den verschiedenen Reizerscheinungen des Herzens, den Gefäßnerven, Eingeweiden, Drüsen usw. ihren Ursprung hat, genau wie die Leidenschaften und Gemütsbewegungen an und für sich. Der Begriff partieller Affektbeherrschung ändert hieran nichts. Was man beim Künstler gut bürgerlich die „Launenhaftigkeit", die absolute „Abhängigkeit von Stimmungen" nennt, ist weiter nichts als das für alle emotiven Naturen typische: die temporäre, periodisch-anormale Spannung der Blutgefäße, Nerven und Muskulatur. Die Grundbedingung künstlerisch-schöpferischer Fähigkeit ist also die vasomotorische Potenzierung, die Hypertrophie der sinnlichen Sphäre. Wenn der Philister derartiges vernimmt, ist er, mit seiner nur grobe Reize kennenden Natur, geneigt, sich den Künstler als ein Sammelbecken von Nur-Sinnlichkeit, als eine Art schweifender Sexualbestie vorzustellen. Die Projizierung der auf Kosten der Hirntätigkeit stark entwickelten Sinne muß nicht notwendig in der Weise vor sich gehen, daß es sich nur um brutalste Sexualaktivität handelt. Zwar weist die Künstlerschaft aller Zeiten auch solche Individuen auf, aber die intensivere Sexualität, die so eng mit der Schaffensekstase zusammenhängt, braucht sich nicht derartig massiv zu äußern, sondern bildet im Durchschnitt nur die künstlerische Energiequelle und birgt in ihrer speziell männlichen enormen Variabilität auch unzählige schöpferische Möglichkeiten. Mit diesem elementaren oder differenzierten Geschlechtsempfinden geht also parallel die sinnliche Kraft künstlerischer Inspiration, wobei natürlich auch andere Sinnlichkeitsfaktoren als die nur-sexuellen eine Rolle spielen können und müssen, denn im engsten organischen Zusammenhang damit stehen die Leidenschaften im allgemeinen, die gleicherweise den Resonanzboden bilden helfen für die Phantasie des Künstlers. Es ist wahrlich kein Zufall, daß die Renaissance von animalischer Geschlechtlichkeit, von Gewalt, Mord und Verbrechen jeder Art triefte, daß eben dieses Quattrocento und Cinquecento uns die größten Künstler schenkte und dabei in einziger Weise gesättigt war von einem auch weitere Kreise umfassenden Kunstempfinden, das man fast als Ausnahme von der Regel ansehen muß: die Kunst sei aristokratisch, d. h. könne immer nur von einer Minderheit genossen werden. Wir sehen also die puritanische Vorstellung von der „unsinnlichen Kunst" in nichts zerfließen, es sei denn, daß man die Leistungen gewandter Kunstvortäuscher als Kunstprodukte ansehen wollte, was ja häufig genug von solchen geschieht, die den Pseudokünstlern wahlverwandt sind in der sich immer gleichbleibenden Stumpfheit und Unbeweglichkeit ihrer Sinne. Selbstverständlich muß man sich hüten, etwa nun in jedem Wüstling, Spieler, Trinker, Schlemmer oder Raufbold einen Menschen mit latenten künstlerischen Instinkten zu sehen. Das würde ungefähr denselben Irrtum bedeuten, den viele Halb- und Viertelsdenker gegenüber dem „geborenen" Verbrecher Lombrosos begingen, indem sie jeden, der eines der bekannten Stigmata aufwies (Zuckerhutschädel, Asymmetrie, fliehende Stirn, Prognatie usw.) ohne weiteres der Klasse der Lustmörder, Geldschrankspezialisten oder Gewaltmenschen zuzählten, indem sie zu erwägen vergaßen, daß ein solches Individuum wohl zu den „instinktiven" Verbrechern zählen kann, aber beileibe nicht zählen muß, da ja auch außerdem ein Komplex der genannten Abweichungen erst eine insensible Verbrechernatur zustande bringt.

Zum Schluß will ich noch über eine Erscheinung kurz sprechen, die einen Höhepunkt von Irrtum vorstellt. Nach gewissenhaftester Aushorchung und Prüfung vieler Hunderte aller Kategorien von Musik-„Verständigen" ist für mich undenkbar, daß das Gros der heutigen Musikalischen beim Anhören des größten Teiles Bachscher Musik noch eine rein künstlerische Emotion haben könnte. Machen wir uns klar, wie sich die einzelnen Gruppen der Musikhörenden gegenüber Bach verhalten. Nicht alle können wichtige Fragen logisch gliedern. Das Denken

der Mehrheit ist zu stark schablonisiert, um vor der Enblocstellungnahme gegenüber Problemen zurückzuschrecken, deren Einzelbestandteile sich elementar scheiden. Das augenfälligste Beispiel: wie viele Menschen müssen erst den Höhepunkt ihres Lebens erklimmen, um einzusehen, daß ihr metaphysisches Bedürfnis jenseits aller Dogmen steht, oder: daß die Neigung zu christlicher Ethik nimmermehr die Zugehörigkeit zu einer Religionsgemeinschaft voraussetzt. Ähnlich ist's mutatis mutandis bei Bach, wenn es sich um die Konstatierung handelt, daß wir für des Meisters sinfonische Architektur nur noch äußerliches Interesse haben können, daß uns dieser Dom in Tönen verschlossen bleibt, weil er zu unserem Empfinden keine Beziehung mehr hat. Was von Bach, dem größten, gesagt ist, gilt, unter gewissen Vorbehalten, natürlich auch für andere Meister desselben Stils. Man hat das Schlagwort von der „unendlichen Melodie“ Wagners so oft gehört. Überraschend ist es, daß keiner von denen, die nun schon einmal glaubten, bei Beurteilung aller Musik einen unverrückbaren Standpunkt festzuhalten, sich auf den „unendlichen Kontrapunkt“ Bachs besann. Ich will mich nicht näher ergehen über die tausende und abertausende komischer Opfer, die unsere Kirchenkonzerte bevölkern und dort in Ergebenheit ausharren, bis ihnen der kontrapunktistische Angstschweiß ausbricht. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt dabei die Suggestion des kirchlichen Milieus und desjenigen Musizierens, das dem Publikum vom Orgelspiel und ähnlichen Bestandteilen des Gottesdienstes her geläufig ist. Aber auch die superioren Musiknaturen können beim Anhören dieser zwar gewaltigen, aber ultra-absoluten, meist sinnlicher Schönheit entbehrenden Musik im Grunde ihres Herzens keine Erregung entdecken, wie bei der „Eroica“, beim „Figaro“, bei Schuberts C dur-Sinfonie und anderem. Das, was mit Emotion verwechselt wird, ist, wie gesagt, unbewußte Anlehnung an kirchliche Gefühle, dann aber die instinktiv-musikalische Bewunderung für die in Bach einzig verkörperte geniale Fähigkeit der Disziplinierung gewaltigster Tonmassen, dem Staunen über die, alle kontrapunktistischen Möglichkeiten — man möchte sagen mathematisch — erschöpfende Art, was noch dadurch verstärkt wird, daß sich Bachsche Kunst innerhalb scharf umrissener musikhistorisch gegebener Grenzen bewegt und so in ihrer Kristallisation einen Harmonisationsbrennpunkt ohnegleichen darstellt.

Mit Recht würde man für schwachsinnig gelten, wollte man die überwältigende Bedeutung Bachs für die Musikgeschichte unterschätzen. Durch ihn wurde die Befruchtung einer Kunst angebahnt, die wir in den unserem heutigen Empfinden nahestehenden Meistern genießen. Bachs erschöpfendes Genie trägt die Knospen der späteren Großen im Schoße. Man denke nur an Wagners „Meistersinger“, deshalb vielleicht der Höhepunkt alles bisher musikalisch Geschaffenen, weil niemand zuvor das Maß von Genialität mitbrachte, um die gigantische Starrheit Bachs hinüberzuleiten in die glättenden Wogen unserer melodischen Empfindung, um, im Schatten Bachscher Gotik, die Grenzen weit zu öffnen, damit unsere Leidenschaften, unsere Gemütsbewegungen verkörpert wurden durch orchestrale Sturmsaat, die niemand zuvor kannte, durch Harmonisationen und melodischen Kontrapunkt, die Ungeahntes zum Quellen brachten.

Wie es heutzutage genug gibt, die, trotz warmen Herzens, nicht nur zu keinem inneren Verhältnis zu Giotto oder nicht einmal mehr zu Raffael gelangen können, so müssen wir die angebliche Begeisterung für Bachsche Musik vom Gesichtspunkt reinen Kunstgenießens verneinen und diejenigen ablehnen, die uns vormachen wollen, daß die „unendliche“ kontrapunktistische Variation eines viertonigen Themas für sie etwas anderes als äußerste Langeweile bedeuten könne. Die durch des großen Tonsetzers Werke zuwege gebrachten Sensationen früherer Jahrhunderte sind für die heutige und zukünftige musikalische Menschheit verloren, soweit es sich nicht um eine Minderzahl von Werken, um Bestandteile von Kompositionen handelt, die durch ihre melodische Linie jetzt noch den unmittelbaren Weg zu Herz und Sinnen finden. Mit ihren mehr oder weniger geschulten Ohren werden die Hörer einzelne Stimmen verfolgen, sich dem Chaos wildstürzender Tonmassen, sich ebenso oft wiederholender wie variierender Themen und Figuren empfindungslos überlassen, um bald zu ermüden und abzustumpfen, da eine sinnlich-künstlerische Erregung nicht zustande kommt. Trotzdem werden sie fortfahren, uns einzureden, sie „genössen“ Bach ebenso, wie sie „Fidelio“, Schumanns vierte Sinfonie, Brahms C moll-Sinfonie und ähnliches genießen.



Robert Franz

Zur 25. Wiederkehr seines Todestages am 24. Oktober

Von **Ernst Edgar Reimérdes**

Dem Dreigestirn Schubert, Mendelssohn und Schumann gesellt sich als Vierter im Bunde Robert Franz ebenbürtig zu, und wenn man die größten deutschen Liederkomponisten nennt, wird auch sein Name genannt werden. Sein Stern ging auf in dem Zeitalter, in welchem das Lied, die deutscheste aller Kunstschöpfungen, seine höchste Vollendung erreichte, kurz vor der durch Richard Wagner hervorgerufenen, großen Umwälzung auf dem Gebiete der dramatischen Musik.

Während Schubert, Mendelssohn und Schumann auch auf anderen Gebieten der Musik Hervorragendes geleistet haben, betätigte sich Franz nur als Liederkomponist. Diese gewisse Einseitigkeit wird jedoch durch Eigenart und Tiefe des Geschaffenen ausgeglichen, wir finden bei ihm die melodische Innigkeit eines Schubert mit der Tiefe eines Schumann vereinigt. In dem Bewußtsein, sein Bestes als Gesangslyriker geben zu können, verzichtete Franz auf die breiteren, imposanteren Formen seiner Kunst. Schon von der Natur wie auch durch seinen Bildungsgang scheint der Künstler für die Liederkomposition vorherbestimmt gewesen zu sein; Einflüsse, welche bereits in seiner Kindheit auf ihn wirkten, sowie seine Neigung zur Beschäftigung mit alter Musik, die er durch treffliche Bearbeitungen älterer Tonwerke betätigte, führten ihn instinktiv auf den Weg.

Robert Franz wurde am 28. Juni 1815 in Halle an der Saale geboren und bekundete frühzeitig ein lebhaftes Interesse für die Musik. Obwohl seine Eltern in bescheidenen Verhältnissen lebten, ließen sie dem Sohn eine gute Schulbildung angedeihen und förderten sein musikalisches Talent. Der Vater, ein frommer Mann, mit pietistischen Neigungen, sang seinen Kindern häufig geistliche Lieder vor, was nicht ohne Einfluß auf das Gemüt des

Knaben blieb, bei dem mit 14 Jahren eine ausgesprochene Neigung für die Musik zutage trat. Der Kantor der Lateinschule, der dem jungen Franz die Klavierbegleitung bei den Chorübungen der Schüler übertragen hatte, erkannte als erster dessen große Begabung. Trotzdem widersetzte sich der Vater dem Wunsche des Sohnes, Musiker zu werden, da er die Musik für eine brotlose Kunst hielt. — 1835, nach Absolvierung des Waisenhaus-Gymnasiums seiner Vaterstadt, setzte Franz es durch, daß er sich musikalischen Studien widmen durfte. Er ging nach Dessau zu dem damals berühmten Lehrmeister und Komponisten des Oratoriums „Das Weltgericht" Friedrich Schneider. Da dessen trockene Lehrmethode ihm jedoch nur wenig zusagte, kehrte er 1837 nach Halle zurück, um sich selbst weiterzubilden. Den meisten Nutzen brachte ihm das eingehende Studium Bachs und Händels. Damals schon legte er den Grund zu seinen späteren mustergültigen Bearbeitungen der Hauptwerke dieser Meister. Franz besuchte auch die Universität und vermehrte im Umgang mit Gelehrten und Künstlern sein Wissen. Bis dahin war seine Beschäftigung mit der Musik nur eine rein theoretische gewesen, der schöpferische Drang in ihm war noch nicht erwacht. Das geschah erst, nachdem er die neuen Werke Mendelssohns und Schumanns kennen gelernt und durch des letzteren Kritiken in der „Neuen Zeitschrift für Musik" tiefer in den Geist der neueren Musik eingedrungen war. Die äußere Veranlassung zu seinen frühsten Schöpfungen war eine ihn mächtig erschütternde Liebe.

Die freundliche Aufmunterung Schumanns, dem Franz seine ersten Lieder zur Begutachtung vorgelegt hatte, begeisterten ihn zu neuem Schaffen. Seine zweite Liedersammlung widmete er diesem von ihm hochverehrten Meister; die dritte Felix Mendelssohn, der ihm ebenfalls öffentlich Anerkennung zollte. Das Lob dieser beiden großen im Reiche der Tonkunst war für Franz von entscheidender Bedeutung; nunmehr wurde er in maßgebenden Kreisen als Gleichberechtigter angesehen. Die Anerkennung der Heimat ließ denn auch nicht auf sich warten; Franz fand in Halle einen seinem Können entsprechenden Wirkungskreis; man ernannte ihn zum Organisten der Ulrichskirche und zum Dirigenten der heute noch seinen Namen tragenden Singakademie und der Gesellschaftskonzerte. Die Universität machte ihn zum Musikdirektor und zeichnete ihn durch Verleihung des Doktorgrades aus. In der Tat hat er sich um das Musikleben seiner Vaterstadt große Verdienste erworben; er machte als Dirigent der Winterkonzerte die Meisterwerke der Instrumentalkunst bis auf die neuste Zeit und als Leiter der Singakademie die Vokalmusik Bachs in den musikliebenden Kreisen Halles heimisch.

Seit 1848 war der Künstler mit der Liederkomponistin Maria Hinrichs verheiratet. . . . Abgesehen von einigen Chorgesängen, einem „Kyrie" und dem 117. Psalm für Doppelchor hat Franz nur Lieder geschaffen, von denen eine Anzahl volkstümlich wurde und den Namen des Komponisten auch im Ausland bekannt machte, darunter vor allem „Die Heide ist braun", „Es hat die Rose sich beklagt", „Im Rhein, im heiligen Strome", „Er ist gekommen durch Sturm und Regen", „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft", „O danke nicht für diese Lieder". Außerdem schuf er noch zahlreiche feinempfundene Lieder — er komponierte über 250 Nummern — teils volkstümlicher, teils dramatischer Art, die bislang leider mehr den Kunstverständigen als dem großen Publikum bekannt geworden sind, obwohl sie zu unserm köstlichsten musikalischen Besitztümern zählen. Um ihren Wert voll und ganz zu erkennen, bedarf es eines sichern, am Kunststudium geschärften Auges, sie wenden sich nur an die Höchstgebildeten. Franz selbst hat sich darüber folgendermaßen geäußert: „Wer hier nicht zur musikalischen Tüchtigkeit ein lebhaft sich hingebendes poetisches Auffassungsvermögen, das im Herzen und nicht im Verstand wurzelt, mitbringt, dem wird das Beste in meinen Liedern stets ein mit sieben Siegeln verschlossenes Geheimnis bleiben" ... Die Basis seines Schaffens fand Franz in dem uralten Ausgangspunkt unserer musikalischen Lyrik, dem altdeutschen Volkslied und dem aus ihm hervorgegangenen protestantischen Choral. Die innige Vertrautheit mit Bach und Händel vertiefte und befruchtete seine Richtung, während Schubert und Schumann ihm moderne Elemente zuführten, ohne jedoch seine Eigenart zu beeinträchtigen.

Der Grundzug in Franz' Schaffen ist das Weiche, Sinnige, Träumerisch-Elegische; der Künstler gefällt sich mehr in der Wahl gedämpfter als glänzender Farben; blendende Lichteffekte verschmäht er; seine Gebilde mahnen mehr an die nächtliche Dämmerung, an den milden Glanz von Mond und Sternen, als an die sonnige Helle des Tages. Im Gegensatz zu Schubert, der uns eine vollendete Szene, ein Situationsbild malt, vergegenwärtigen Franz' Lieder vorzugsweise Stimmungen. Die meisten derselben bleiben, was die zündende Macht und Unmittelbarkeit der Wirkung anbelangt, hinter denen Schuberts und Schumanns zurück, sie erwärmen mehr, als daß sie hinreißen, sie ergreifen mehr, als daß sie überwältigen. Die fast weibliche Zartheit und Keuschheit des Empfindens hemmt meist den Glutstrom der Leidenschaft. Franz beobachtet in seinem Kunstausdruck eine merkliche Zurückhaltung und deutet nur leise an, indem er uns selbst die Ergänzung überläßt. Ihre volle Würdigung können die Lieder nur in enger Beziehung zu ihrer dichterischen Grundlage erfahren; sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur „Illustrationen des dichterischen Wortes", „Produkte der Poesie"; sie sollen dem Wort im Ton ein erweitertes Leben geben. Kaum jemals wurde ein vollkommeneres Gleichmaß zwischen Dicht- und Tonkunst erstrebt und erzielt. Nirgends opfert der Komponist, wie Schumann dies häufig tut, den musikalischen Ausdruck dem des Wortes, ebensowenig stellt er das rein Musikalische auf Kosten des Textes in den Vordergrund wie Schubert. Unter diesen Umständen ist Franz natürlich sehr wählerisch in seinen Texten, nur die besten Dichter, wie Goethe, Heine, Lenau, Eichendorff, Geibel, Burns, hat er der Vertonung für würdig erachtet. Die erste Stelle nimmt Heine bei ihm ein, dem das ganze Op. 34, das Franz selbst für sein bestes hielt, seine Entstehung verdankt, seinen Dichtungen schmiegt sich die zarte Weise des Sängers unsäglich innig und sinnig an. Verwandte Seiten seines Gemüts berühren auch Eichendorffs träumerische Romantik und Lenaus stille Melancholie. Überall läßt Franz' Deklamation den Drang nach vergeistigtem Ausdruck des dichterischen Gedankens erkennen. — Häufig hat man Franz mit Chopin verglichen; dieser Vergleich aber ist nach einer Äußerung Heinrich Ehrlichs „nur in dem einen Punkt statthaft, als beide vollkommen in sich abgeschlossene Wesenheiten zeigen, niemand nachahmten und auch nicht nachgeahmt werden können und sollen. Aber eine Wanderung durch Franz'. Gesänge ist wie durch einen Buchen- und Eichenforst; manche dunkle Pfade,

manches Gestrüppe, aber herrliche, erfrischende Luft, Gesang der Vögel, schlanke Rehe, mitunter ein lustiges Häslein, wundervolle Ausblicke in Sehnsucht erweckende Ferne. — In Robert Franz' Liedern ist nicht ein Takt, der nicht deutsch wäre, und als ganz eigentümlichen, aber tief innigen, deutschen lyrischen Tondichter erkannten ihn seine Zeitgenossen und wird ihn die Nachwelt ehren".

Infolge eines nervösen Ohrenleidens, das schon in den vierziger Jahren seines Lebens begann, war Franz gezwungen, 1868 die Ämter, welche seinem Lebensberuf und Unterhalt gebildet hatten, niederzulegen und sich nur noch von dem Ertrag seiner Kompositionen zu ernähren. Um seine materielle Lage zu bessern, tat sich eine Anzahl namhafter Männer zusammen, darunter an erster Stelle der Sänger Senfft von Pilsach, der unermüdlich für Franz' Lieder eintrat. Man sammelte für ein Ehrungsgeschenk, das dem Künstler einen sorgenfreien Lebensabend sicherte. — Trotz seines Leidens blieb dessen Schaffenskraft fast ungeschwächt, wenn auch der Strom seiner Lieder nicht mehr so reichlich floß wie in gesunden Tagen. Die Hauptarbeit seiner letzten Lebensjahre bildete die Vollendung der Bearbeitungen Bachs und Händels, deren Tonschöpfungen er dem deutschen Volke näher brachte. 1885 feierte der Künstler unter Anteilnahme weiter Volkskreise seinen 70. Geburtstag; der ihm Beweise der Verehrung aus allen Teilen des Vaterlandes brachte. Unter den Auszeichnungen, die ihm zuteil wurden, sei die Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Halle erwähnt.

Am 24. Oktober 1892 starb Franz nach kurzem Krankenlager in seiner Vaterstadt, aufrichtig betrauert von allen denen, welche den bescheidenen Künstler im Leben nähergetreten waren. — Er hinterließ eine Tochter, die heute noch in Giebichenstein bei Halle lebende Gattin des Superintendenten a. D. Robert Bethge, zu dem der Meister schon in jungen Jahren freundschaftliche Beziehungen unterhalten hatte.

Die Stadt Halle hat des Andenken ihres großen Sohnes dadurch geehrt, daß sie ihm ein von Fritz Schaper geschaffenes Denkmal errichtete.



Drei Jahre Kriegsmusik in Österreich

Von **Dr. H. R. Fleischmann** (Wien)

Als vor nunmehr drei Jahren der Weltkrieg losbrach, da mochte es wohl manchem unserer Musiker um seine Kunst bange geworden sein. Blut, Männerschlachten, Vernichtung allerorts: wie vertrüge sich das wohl mit dem Schaffen feinster und zartester künstlerischer Gebilde, mit hingebender Pflege vornehmster Kulturerscheinungen! Nun, die Wirklichkeit hat all diesen Zweiflern und Furchtsamen Unrecht gegeben, und nach drei Jahren übermächtiger Kämpfe ist die Bedeutung österreichischer Musikübung als geistigen Faktors überhaupt eher gestiegen als vermindert worden.

Die österreichische Kriegsmusik hatte sich gleich in den ersten Monaten in schönster und solidester Aufmachung eingestellt. Der Wiener Tonkünstler-Verein veranstaltete unter seinem damaligen ersten Präsidenten Eugen d'Albert eine Kriegsmusik-Ausstellung, die durch ihre Reichhaltigkeit und Übersichtlichkeit allgemein ausgezeichnet gewürdigt wurde und den Beweis erbrachte, daß der Krieg, wenn er auch einerseits unschätzbare Werte vernichte, andererseits doch wieder ungemein anregend wirke, vor allem aber, den kühn vorwärts strebenden Flug des österreichischen Musikers nicht hemmen könne. So konnte denn auch das Musikgetriebe in seinen verschiedenartigsten Äußerungen, wenn auch mit größerem Kräfteeinsatz, voll aufrechterhalten bleiben, und ich kann meinen musikalischen Kollegen versichern, daß nicht nur Opernhäuser und Konzertsäle in Österreich die ganzen Kriegsjahre hindurch glänzend besucht waren, sondern das Interesse für Musik überhaupt eine breitere Basis, einen günstigeren Nährboden als früher gefunden hat.

Es würde schwer fallen, in einem kurzen Berichte der musikalischen Produktion dieser drei Jahre auch nur einigermaßen gerecht zu werden. Ich nenne an erfolgreich aufgeführten Bühnenwerken, die ja mittlerweile, zum Teil auch schon im Auslande bekannt geworden sind, bloß Julius Bittners „Das höllisch Gold" und „Der liebe Augustin", Erich W. Korngolds „Violanta" und „Der Ring des Polykrates", Alex v. Zemlinskys „Eine florentinische Tragödie", Vítezlav Nováks „Karlstein", Jos. B. Foersters „Maskenspiel des Eros". Kaum ein jungösterreichischer Komponist, dessen Muse während der Kriegszeit gefeiert hätte. Es liegen mir u. a. neue Werke von Arnold Schönberg, Franz Schreker, Jos. Marx, Richard Stöhr, Lise Maria Mayer vor. Neue Komponisten, wie der ungemein begabte Wiener Alfons Blümel sind auf den Plan getreten, haben sich vorteilhaft eingeführt. Was aber von Wien gilt, hat auch für die österreichische Provinzstädte seine entsprechende Richtigkeit. Auch in Prag, Salzburg, Graz, ja selbst in dem auf Kampfboden stehenden Triest, Innsbruck, Krakau, Lemberg pulsiert ein prächtiges Musikleben, herrscht ideale Musikfreudigkeit.

Meine Ausführungen möchten aber auch einige Worte der Anerkennung für die österreichischen musikalischen Körperschaften, Vereine, Orchestergesellschaften enthalten, die mit wahrer Selbstaufopferung unter den schwierigsten Verhältnissen ihren Betrieb aufrechterhalten haben. Fehlen doch tausende und abertausende Orchestermusiker und Sänger, die zu Kriegsdiensten einberufen werden mußten! Und die dadurch entstandenen Lücken waren namentlich in der ersten ungewohnten Zeit wahrhaftig nicht klein und ganz gehörig zu empfinden. Doch half man sich gegenseitig aus und setzte mit gutem Willen manches durch, was die Ungunst der Verhältnisse mit sich gebracht hatte. Daß aber unser Musikleben auch in Kriegszeiten nicht stille gestanden ist, daß sich auch jetzt bei uns unerschöpfliche geistige Kräfte regen, wird mir derjenige Leser glauben, der von unseren Wiener Philharmonikern oder unserem Wiener Männergesangverein und ihren Schweizer Reisen gehört hat. Sie lassen uns denn auch eine volle Entfaltung unserer Kunst nach glücklich beendetem Kriege in einer großen, gedeihlichen Zeit erhoffen.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte September

Daß dieser vierte Kriegswinter mit seiner gesteigerten Not und Plage die Lust am Konzertgeben etwas dämpfen würde, scheint eine trügerische Prophetie gewesen zu sein. Nicht nur, daß die Fülle der Konzerte in nichts gegen das Vorjahr zurückstand, schien man es sogar mit dem Anfangen noch eiliger zu haben. Während sonst der Musikreferent erst für das letzte Drittel des September dienstlich in Anspruch genommen wurde, traf ihn das diesmal schon im ersten. Außergewöhnliche Dinge ereigneten sich aber keineswegs, so wenig, daß man Grund genug zu der Befürchtung hat, die Saison werde sich wiederum einen Vertreter der Wiederkäuer als Wappentier erkiesen. Nach Bach Beethoven, Brahms und Wagner: von deren Werken werden wohl wieder die gewohnten Kreise in den gewohnten Wiederholungen zu durchlaufen sein. Davon kriegte man schon in der Philharmonie seinen Vorgeschmack: Zwei Bachabende, davon einer mit dem „Königl. Hof- und Domchore" und dem Leipziger Organisten Straube, und das Eingangskonzert des Philharmonischen Orchesters, das sich im wesentlichen um Brahms erste Sinfonie und Beethovens Violinkonzert drehte. Letzteres spielte der neue Konzertmeister v. Krecz. Er ist Ungar; sein Vorgänger war Däne, dessen Vorgänger Tscheche. Wunderbare Ausländerei, genau so wie in der Königl. Hochschule für Musik, dem durch die Steuerkraft des deutschen bezw. preußischen Volkes erhaltenen Staatsinstitute! Dort mußte ja bekanntlich der Franzose Marteau Nachfolger Joachims werden, der Holländer Meschaert erster Gesangslehrer, die Russischpolin Landowska extra eine überflüssige Cembalolehrerinnenstelle geschaffen kriegen usw. Welches Armutszeugnis für unser liebes Deutschland, wo es demnach keine würdigen einheimischen Kräfte zu geben scheint! Aber so sind wir entweder Überpatrioten, die das Kind mit dem Bade ausschütten, oder nach wie vor Apostel des Fremdländischen — goldene Mittelstraßen werden im „Lande der Dichter und Denker" wenig gebaut. Um nun auf den besagten Herrn v. Krecz zurückzukommen, so führte er sich als einer jener repräsentablen Konzertmeister ein, von denen auch unter den deutschen Geigern zwölf auf ein Dutzend gehen.

Das früheste Konzert war wohl, außer einem noch zu erwähnenden kirchlichen, der Liederabend Ludwig Wüllners. Wie gewohnt, hörte man da weniger Liedergesang als vielmehr ein Mixtum compositum, in dem die Gesangskunst wesentlich von der Deklamations- und Gesichterschneidekunst überwogen wurde. Aber die Wirkung auf unser dekadentes Modepublikum, durch das der Beethovensaal wieder einmal „gerappelt voll" war, entfaltete sich gerade deshalb um so stärker. Der eigentliche Musik- und Gesangskunstfreund kam da weit besser in dem Liederabende auf die Kosten, den Theo Lierhammer in der Singakademie, oder auch wohl in dem, welchen der Dresdener Hofopernsänger Hans Rüdiger im Meistersaale gab. Lierhammer hatte als dritten und letzten Teil Lieder von Luise Reichardt, Frank van der Stucken, Alexis Holländer und Theodor Bogdan auf dem Programme, Rüdiger aber den guten Einfall gehabt, uns in diesen erbärmlichen Zeitläuften mit einem schön gebundenen Blumenstrauße von „Heiteren Liedern aus alter Zeit" für eine kleine Weile über die gedrückte Stimmung hinwegzubringen. Da hörte man hübsche Sachen von J. P. A. Schulz, Joh. André, Bernh. Th. Breitkopf, Fr. Chr. Neubauer, A. B. Val. Herbing, Schubart usw. in einem feinkomischen Anstriche, der nie das künstlerische Maß überschritt.

Das Kirchenkonzert nun, auf das ich vorhin anspielte, war leider eine Abschiedsfeier. Leopold Behrends, einer unserer gebildetsten und feinsten Organisten, geht fort nach Westfalen, weil ihm hierorts die praktische Anerkennung seiner Künstlerschaft versagt bleibt. Die alte Geschichte! Aber um praktisch anerkannt zu werden, muß man hierorts auf den krummen Wegen gehen. Sie bringen dann wohl auch den Charlatan an Ziele, von denen mancher würdige Fachmann nicht einmal zu träumen wagt. Behrends nun hat hier rund zehn Jahre lang gewirkt, weit über hundert gute Konzerte veranstaltet und damit gerade das erreicht, daß niemand etwas von ihm weiß. Draußen wird man ihn sicher anders zu würdigen wissen. In seinem letzten Konzerte am 10. Sept. zeigte er sich auch wieder als tüchtiger Komponist mit einem achtstimmigen gemischten Chore „Der Herr ist in seinem heiligen Tempel". Andere ungewöhnliche Chorstücke des Abends waren von Artur Seemann, dem bekannten Leipziger Verleger, Albert Kranz, Anton W. Leupold und Friedrich E. Koch, dem Berliner Akademiemeister. Auch die Orgelstücke standen außerhalb der ausgefahrenen Geleise: Liszt Trauerode und Sjögrens drei Legenden. Bemerkenswert ist, daß der Chor nur aus etwa zwanzig Personen bestand, aber nicht nur voll und rein klang, sondern auch voll differenzierten Ausdruckes war. So zeigte sich der Abschiednehmende auch als Chorleiter in einem Lichte, das seinen Fortzug bedauern läßt. Möge er in Westfalen das Gomorra a. d. Spree vergessen lernen!

Letzteres hat jetzt seine Konzertsäle abermals um einen vermehrt. Es stehen der Konzertgebewut nunmehr deren dreizehn zur Verfügung. Eine ominöse Zahl! Aber ich befürchte denn doch nicht, daß wir Abende erleben, an denen alle dreizehn in Betrieb sind. Bis zu sieben gleichzeitigen Konzerten haben wir es freilich schon öfter gebracht. Der neue Saal heißt Schubertsaal und befindet sich am Nollendorfplatze, wo auch der Mozartsaal mit großen Sinfoniekonzerten prangte, jetzt aber künstlerisch längst auf den Hund bezw. „Kientopp" gekommen ist. Möge dem Schubertsaale eine ähnliche Entwicklung erspart bleiben! Er enthält 400 Plätze und hat einen angrenzenden Oberlichtsaal mit 200 Plätzen, ist also für Kammermusik- und Solistenkonzerte berechnet. Demgemäß geschah auch seine Einweihung am 19. Sept. durch einen Schubertabend: Klaviertrio in B, Lieder, Forellenquintett. Näheres kann ich darüber nicht melden, weil man unser Blatt, bekanntlich das älteste aller existierenden deutschen Musikblätter, nicht dazu eingeladen hatte. Dergleichen kommt im Drange der „Berliner Hatz'" sogar gegenüber den gelesensten Lokalblättern vor und soll auch von uns nicht weiter übelgenommen werden.

Wenden wir uns nun der Oper zu. Da waren zuletzt drei im Betriebe: außer der Königlichen und der Charlottenburger „Deutschen" noch eine im Osten, die ihrerzeit mit Lohengrin einsetzte, aber die Kritik nicht weiter in Anspruch genommen zu haben scheint. Die Direktion lag wieder einmal in Händen einer Dame. Möge letztere besser abgeschnitten haben als ihre letztere Vorgängerin auf dieser wackligen Bahn! Auch von der „Königlichen" ist zunächst nicht viel Besonderes zu melden. Frau Götze hatte daselbst das Jubiläum der 25 jährigen Mitgliedschaft, bei dem sie als Azucena auftrat und die bei solchen Anlässen üblichen Ehren einheimste. Ihr Engagement kam einst durch den Erfolg zustande, den sie in Donizettis „Linda von Chamounix" hatte. Linda von Chamounix — das klingt beinahe wie ein Märchen aus alten Zeiten. Solche Märchen steigen jetzt aber wieder im Kurs, wie das der Riesenerfolg zeigte, den am 21. Sept. Brülls „Goldenes Kreuz" im Deutschen Opernhause hatte. Selbst wenn man davon den Anteil abrechnet, den der Kriegspatriotismus, in dessen Dienst Direktor Hartmann das Textbuch durch Verlegung des Schauplatzes und allerhand Anspielungen gestellt hatte, für sich nahm, so bleibt doch noch ein großer übrig, den man der Musik zuschreiben muß. Musik, richtige Musik mal wieder in der Oper zu hören, und zwar solche von einem neuzeitlichen, wenn auch verstorbenen Komponisten, das schien dem Publikum wirklich ein Labsal zu sein. Aber auch die Aufführung an sich war für diesen großen Erfolg prädestiniert. Sie hatte in der Rollenbesetzung und Inszenierung nichts versäumt, um ihn wahrscheinlich, ja notwendig zu machen. Danach dürfte dieses „Goldene Kreuz" wohl noch lange im Spielplane des Deutschen

Opernhauses glänzen. Jedenfalls ist sein berühmter Refrain „Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann" jetzt recht zeitgemäß.

Anfang Oktober

Als anfangs der achtziger Jahre unser unvergeßlicher Carl Reinecke zusammen mit Henry Schradieck Beethovens sämtliche Violinklaviersonaten in zwei Konzerten zum Besten gab, da fragte man sich in Braunschweig, wo ich dieses Ereignis als junger Schmetterling erlebte, ob es nicht doch ein gefährliches Experiment wäre, dem Publikum so an zwei langen Abenden nur einen Komponisten und noch dazu in so einseitiger Literatur zuzumuten. Heute, wo aus demselben Braunschweig die Pianistin Emmy Knoche mit dem Kammermusiker August Bieler herkommt, um uns in Berlin einen ganzen Abend lang mit den Kompositionen eines jungen, unbekannten Mannes namens Georg Böttcher zu unterhalten (?), nimmt man das als eine ganz selbstverständliche Sache hin. Vom fragwürdigen alten Beethoven bis zum selbstverständlichen jungen Böttcher — welche schiefe Ebene sind da doch die Konzertsitten heruntergelaufen! Wie abgebrüht und — indifferent ist doch unser Konzertpublikum in so lumpigen drei, vier Dezennien geworden! Fürwahr, man soll die nicht schelten, die seufzend der „alten Zeiten" als der besseren gedenken. Im übrigen ist der besagte junge, neue Komponist einer von denen, deren Melodienerfindungskraft allzusehr auf das Lied oder das, was man heute nicht mehr so nennt, eingestellt ist, um in der Instrumentalmusik größeren Stiles Exemplarisches zu leisten. Zwei vorgetragene Klaviersonaten mit Violine bezw. Violoncell zeigten zudem einen denkbar geringsten Aufwand an Formenkunst. Nun kam ja zwar am Schlusse noch eine Fuge für zwei Klaviere, aber die ließen wir fahren, zumal zwei Klaviere schlimmer sind wie eins. Wenigstens zwei moderne und modern gespielte. Vor ungefähr sechzig Jahren stand die Sache ja anders. Die Lieder nun, für die Mora v. Götz von der Königl. Oper ihre schöne Stimme einsetzte, segelten ganz im Fahrwasser Rich. Straußens. Wie dieser Sängerin, wäre auch der Instrumentalisten — des Geigers Hans Mühlfeld und des genannten Violoncellisten — auf das rühmlichste zu gedenken. Wenn die encouragierte Pianistin sich hier in Berlin wirklich verdient machen und uns erfreuen will, so gebe sie uns einmal einen Kammermusikabend mit Werken unserer alten Berliner Meister, die man nicht hinter solch jungen Auchkomponisten zurückstehen lassen sollte. Das schöne Klaviertrio von Philipp Rüfer wartet z. B. längst darauf, wieder öffentlich gehört zu werden.

Nach dem ging es auch sonst in der Kammermusik schon rege her. Ich gedenke da zunächst des Bandlerschen Streichquartettes aus Hamburg. Es spielte uns Brahms' A moll-Quartett, Wolfs italienische Serenade, Schuberts D moll-Quartett und hatte damit großen Erfolg. Hamburg ist eben eine Musikstadt, die nicht hinterm Berge liegt. Sein Streichquartett reiht sich den besten an, die sind und waren. Der Vortrag war inspiriert und temperamentvoll, äußerst fein auch in der Thematik der Mittelstimmen ausgearbeitet; die Technik blendend, der Ton selbst in den heikelsten Lagen rein und schön. Da freuen wir uns, diese Quartettvereinigung noch ein zweites Mal hören zu können. Lieber wäre uns allerdings eine ganze Reihe von vier oder sechs Abenden. Das ist keineswegs meine persönliche Privatmeinung.

Mit den Lieder- und Klavierabenden scheint man's diesmal ebenfalls eilig zu haben. Die Herren Kirchhoff und Schwarz von der hiesigen Königl. Oper, Hermine Bosetti von der Münchener, Hertha Dehmlow u. a. m. waren bereits zu hören. Schwarz trat wieder für die Lisztschen Lieder ein, was ihm besonders gedankt sei. Sonst fuhren die Programme auf der wohlbekannten Straße. Das gilt auch von den Pianisten. Ernst Levy begann mit jener C moll-Fantasie von Mozart, die dessen Verleger zusammen mit der C moll-Sonate herausgab und dadurch den selbst heute noch nicht beseitigten Irrtum veranlaßte, daß sie so quasi als Einleitung dazugehöre. Das Spiel des Künstlers war so klar und verständig, wie wir es früher gefunden hatten. Auf unsern modernen Donnermaschinen, die an sich den Mozartschen Gebilden durchaus nicht günstig sind, müßte er die dynamischen Gegensätze milder nehmen. Wenn Mozarts feines Ohr z. B. so ein modernes Fp hörte, würde er höchst erschrocken sein. Auch das Passagenwerk leidet unter dem dicken, konsistenten Tone und verlangt demnach besondere Tempozurückhaltung. Das sollte sich auch Frau Epstein-Benenson merken, wenn sie Mozart spielt. Sie bescheerte uns jenes bekannte C moll-Konzert, das Bischoff bei Steingräber herausgab und Carl Reinecke in seiner bekannten Lehrschrift mit als Demonstrationsobjekt benutzte. Leider fiel diese Produktion auch sonst gerade so stillos aus wie die des Es dur-Konzertes im vergangenen März, über die ich in Nr. 16 unseres Blattes berichtete. Weder die Spielerin noch der Dirigent — der Pianist Leonid Kreutzer — scheinen hier Neigung zu haben, ihrer Unwissenheit zu steuern. Letzterem sei trotzdem gesagt, daß sich die Ausdrücke tutti und solo auf die Orchesterbesetzung und nicht auf die Klavierstimmen beziehen. Wo solo steht, ist das Orchester jedesmal auf den Kammermusikstand zu reduzieren. Den Klavieren der Mozartschen Zeit gegenüber nahm man das Streichquartett sogar nur einfach, was die Bezeichnung solo gegenüber der andern (tutti) erst rechtfertigt. Annehmbarer war die Wiedergabe des Schumannschen Konzertes, wo man ja ohne geschichtliche Stilkunde zurechtkommt. Von zwei Orchesterneuheiten aber, die uns Herr Kreutzer bei der Gelegenheit importierte, sei nur gesagt, daß sie die moderne Allerweltsphysiognomie zeigten. Es waren fünf als „Faschingspuk" bezeichnete „Sinfonische Impressionen" von Johannes Clemens und eine Burleske von Edvard Moritz. Herr Kreutzer möge damit in seiner russischen Heimat bleiben. Eine andere moderne Neuheit hörten wir in einer „Tarantelle und Serenade" von F. Brase, die das Philharmonische Orchester in seinem ersten Sonntagskonzerte spielte. Hier ist die Instrumentation ebenso virtuos und glanzvoll, aber durchsichtiger und weniger monoton, die Erfindung reicher, das Ganze reizvoller und unmittelbarer. Gleichwohl lag der Schwerpunkt dieses Konzertes wo anders, in einer alten Nuß, die doch von manchem Zeitgenossen noch nicht aufgeknackt worden ist Beethovens seltenes Op. 124, die einzige Ouvertüre des sogen. letzten Stiles, die einst dem Verleger Schott zusammen mit Op. 123 und 125, mit der großen Messe und neunten Sinfonie übergeben wurde! Wir erfreuten uns ihrer schon im vergangenen Januar unter Fiedlers ausgezeichneter Leitung und frischten damals die Erinnerung auf, daß Beethoven hier etwas im Händelschen Stile schreiben und dem von ihm so hoch verehrten alten Oratorienmeister so gleichsam ein Denkmal setzen gewollt hatte (vgl. Nr. 7 unseres Blattes). Diesen Händelschen Stil hatte denn auch Hector Berlioz, dem nun wieder sein Abgott Beethoven über alles ging, sogleich herausgewittert, als er das Werk kennen lernte, ohne über die näheren Umstände von dessen Entstehung unterrichtet zu sein. Er schrieb am 11. August 1852 im „Journal des Débats": „Les ouvertures de Haendel ne sont pas ce qu'il y a de plus saillant dans son oeuvre, et leur comparer celles de Beethoven, c'est mettre en parallèle une forêt de cèdres et une couche de champignons. Grâce aux nombreuses saillies du style de Beethoven qui se font sentir sous les gros tissu de l'imitation haendelienne, la coda tout entière et une foule de passages émeuvent et entraînent l'auditeur". Der geistreiche Franzose übersah hier aber, daß Beethoven nur an Händels Oratorienstil im Ganzen und nicht an Händels Ouvertüren im Besondern dachte, die ja freilich in Händels Werk nicht viel bedeuten. Im übrigen könnte man auch beim Vergleichen der drei besagten Neuheiten mit diesem einen, alten Werke sagen: einige Champignons unter einer Zeder! Daß die Zeder von einem Sonntagspublikum so lebhaft bewundert, wie es geschah, ist ein gutes Zeichen der Zeit.

Nun ist aber auch von einer Neuheit zu berichten, die ein erfreuliches Stück zeitgenössischer Musikproduktion darstellte. Sie war im zweiten Violinkonzerte (A moll) des Schweden Tor Aulin vorhanden, das uns Bruno Esbjörn in seinem ersten Konzerte vortrug. Hier hat man noch echte, schöne

Vollmusik vor sich, in der die breitgesponnene, zum Herzen dringende Melodie eine große Rolle spielt. Auch die Instrumentation sagt zu. Hie und da könnte sie freilich noch etwas vom Blech entlastet werden. Die Prinzipalstimme ist sehr schwierig und stellt dem Geiger die mannigfaltigsten Aufgaben. Herr Esbjörn war ihrer völlig Meister. Sein kleiner, aber stets reiner Ton erschien beseelt und eindringlich. So hatten er und das neue Werk den schönsten Erfolg.

Aus Hamburg

Oper

Von Bertha Witt

Anfang Oktober

Wagner und Verdi sind es wiederum, in deren Zeichen unsere Bühne die neue Spielzeit begann, — heute wohl die stärksten Grundfesten der Theater überhaupt und namentlich solcher Theater, die aus Prinzip oder Notwendigkeit dem Konservatismus mit Haut und Haaren verkauft sind. Eine solche Lage ist immer da dankbar, wo ein konservatives Publikum die Macht über das Theater besitzt, anstatt daß es umgekehrt wäre; wie würde es sonst möglich sein, daß man sich das Dreimäderlhaus eigens von der Operettenbühne herunterholt, um selber den Segen dieses Magneten auszunutzen.

Um aber die Personalfrage unserer Oper vorwegzunehmen, die immer das Hauptthema bei der ganzen Sache ist, es kann leider nicht geleugnet werden, daß wir hier von einer ehedem glänzenden Höhe mehr und mehr abwärts geraten sind, und wenn es auch zutreffen mag, daß auch unter Künstlern keiner unersetzlich ist, so hat man doch bei uns bisher nicht immer den vollwertigen Ersatz für das Verlorene gefunden. Daß Herr Maclennan und Frl. Easton es vorzogen, für ihre deutsche Wirkungsstätte wieder ihre Heimat jenseits des Ozeans einzutauschen, ist das wenigste, hätten wir dafür nur unsere Ottilie Metzger oder Frau Francillo-Kaufmann wieder. Mit Betrübnis hört man schon, daß auch Frau Puritz-Schumann die Absicht hat, uns zu verlassen. Es mag ja sein, daß das junge Frl. Janson, die im Winter zuerst die Bühne betrat und nunmehr dem Verbande der Oper fest angehört, nach einem kürzeren oder längeren Entwicklungsgang eine eben solche Stufe erklommen haben wird, wie ehmals bei uns Lotte Lehmann, denn daß dieser Entwicklungsgang der Künstlerin noch sehr nötig ist, ehe sie sich mit der Elsa und etwa anderen schwierigen Rollen beschäftigt, wird sich nicht leugnen lassen. Wohl gewinnt Wagners Elsa durch einen rein kindlichen Zug, und eine Primadonna mußte sie zum Ding der Unmöglichkeit machen; aber Wagner zeichnet in seiner Elsa zugleich das Weib von hinreißender Leidenschaft, das menschlich ringt und in diesem Ringen menschlich verstanden sein will, — und hier liegt die Klippe, die schon manche zum Scheitern brachte. Daß Frl. Jansons sympathischer Sopran viel Gutes verspricht, braucht indessen nicht bezweifelt zu werden. Für das Koloraturfach, seit Frau Francillo-Kaufmanns Abgang etwas ins Hintertreffen geraten, gewannen wir in Frl. Musil eine vortreffliche Vertreterin, die sich als Gilda und Violetta durch das bestechende Material ihrer Stimme vorteilhaft einführte. Den besten Griff tat Herr Loewenfeld aber unzweifelhaft mit Herrn Schubert aus Wiesbaden, dessen glanzvoller strahlender Tenor es schon dahin brachte, das Publikum in zwei Lager zu teilen: hie Hensel — hie Schubert. Wäre noch Herr Groenen, dessen Wiederkehr nach längerer Abwesenheit nicht warm genug zu begrüßen ist, denkt man an die lebenswahre Überzeugungskraft, mit der er seine Gestalten — namentlich sein Amfortas steht noch in eindrucksvoller Erinnerung — hinzustellen weiß, und an die blühende Baritonstimme, über die er verfügt. Sein Germont und namentlich sein Wolfram zeigten ihn denn auch auf der Höhe seiner Kunst. — Die wahre Seele einer guten Opernaufführung ist und bleibt natürlich der Kapellmeister, und da wir hierin seit Weingartner usw. nicht mehr ganz oben auf waren, hat Loewenfeld besonders auf diesen Punkt sein Augenmerk gelenkt. Egon Pollack an Hamburg gefesselt zu haben, ist ihm ganz besonders hoch anzurechnen, wenn man sich auch an das amerikanische Eiltempo, das Pollack nicht selten bevorzugt und das namentlich dem Tristan schlecht mitspielte, wird gewöhnen müssen, es sei denn, daß Herr Pollack hier ein Umsatteln und das altgewohnte deutsche Muster vorziehen lernt. Von der Volksoper in Hamburg verschrieb sich Herr Loewenfeld den sehr begabten jungen Kapellmeister Werner Wolff, dessen Fähigkeit und feiner künstlerischer Sinn schon in dem Nachbarinstitut angenehm aufgefallen war. Als dritte neue Kraft am Dirigentenpult ist Herr Alwin zu nennen. Er glänzte als Leiter einer vortrefflichen Aida-Aufführung, die auch darum bemerkenswert ist, als es galt, die sonst Herrn und Frau Maclennan-Easton anvertrauten Hauptrollen in andere Hände zu legen. Der Rhadames des Herrn Schubert, der sich als trefflicher Verdi-Sänger entpuppte, war ebensosehr ein Gewinn wie die Aida der Frau Wedekind-Klebe, die namentlich in der Höhe durch ein bestrickend weiches Piano besticht und die auch schauspielerisch ein reifes Können für die Aida mitbringt.

Der besonderen Ereignisse gab es bisher erst eines — oder zwei: eine Neueinstudierung des Figaro und eine Festaufführung der Walküre zu wohltätigen Zwecken, letztere unter Meister Nikischs Leitung. Bei dem neuen Figaro, der sich jetzt wohl ausschließlich an die Bearbeitung Hermann Levis hält, stellte es sich heraus, daß wir diesem Levischen Figaro auch seither in Hamburg nicht so ferne standen, denn außerordentliche und beträchtliche szenische Abweichungen gegen früher gab es eigentlich nicht. Herr Pollack dirigierte außerordentlich fein, und solche Aufführungen wie diese mögen sicher dazu beitragen, uns rascher dahin zu bringen, wohin ein moderner Kriegsruf weist — nämlich: zurück zu Mozart. Nichts aber auch kann den Segen eines solchen neuen Mozart-Zeitalters trefflicher ins Licht führen als eine so mustergültige Aufführung gleich dieser unter Loewenfelds und Pollacks Leitung. Eine Walkürenaufführung mit Nikisch am Dirigentenpult ist für unsere Oper an sich nichts Neues. Heuer hatte man dem Fest einen ganz besonders glänzenden Rahmen zugedacht: nicht weniger als vier Gäste waren aus allen Winden herbeigerufen worden. Und wenn daraus auch noch nicht zu schließen ist, daß unsere eigne Walküre mit guten heimischen Mitteln sich etwa nicht sehen lassen könnte, so war doch diese neue Aufmachung als Zeichen dessen, was man haben kann, wenn man eben alles vollkommen hätte, bemerkenswert. Der Wotan des Herrn Michael Bohnen von der Berliner Hofoper überzeugte, wenn es solcher Überzeugung überhaupt noch bedarf, von der starken künstlerischen Bedeutung dieses Gastes, der mit seiner herrlichen Baßbaritonstimme wahrhaft bezaubert. Daß das künstlerische Ereignis das lokale überwiegen mußte, das in dem Wiedererscheinen Frau Petzl-Perards, ehemals ein beliebtes Mitglied unserer Bühne, lag, ergibt sich bei dem ausgezeichneten Können und den trefflichen Stimmitteln der Künstlerin, die eine bedeutende Sieglinde herausstellte, von selbst. Ein Ereignis war die in jeder Beziehung vollwertige und stimmlich ganz hervorragende Brünnhilde der Frau Wildbrunn von der Stuttgarter Hofoper, eine Walküre, wie wir deren in unserer Zeit gewiß nur wenige besitzen. Auch die Fricka des Frl. Frieda Schreiber von der Hofoper in Schwerin war hervorragend. Daß Herr Hensel als Siegmund den auswärtigen Künstlern nichts nachgab, braucht bei dieser stärksten künstlerischen Stütze des Instituts kaum gesagt zu werden, wie ja auch unsere Oper an und für sich so dasteht, daß sie auch aus sich selbst heraus verwöhnten Ansprüchen Rechnung trägt, so daß von ihr über Winter noch manche künstlerische Tat zu erwarten sein wird.

Das Sorgenkind der Hamburger Theater, die Volksoper, erwies sich wiederum noch als gesund genug, auch den letzten Schiffbruch wieder zu überwinden; doch sieht man mit um so größeren Bedauern den Direktor Heller-Halberg scheiden, als er auf dem besten Wege war, das Institut den höchsten

Aufgaben zuzuführen, gerade weil er sich auf diesem Weg an den Rahmen der „Volksoper" hielt und nicht mit unzulänglichen Mitteln an gewaltige musikdramatische Werke ging, wie man es hier früher doch versuchte. Ehe mit dem 1. Oktober die Leitung in die Hände des Herrn Carl Richter aus Österreich überging, führte der erste Tenor, Herr Waschmann, die Geschäfte. Man beschränkte sich inzwischen zumeist mit Wiederholungen und ein paar alten, aber immer noch zugkräftigen Operetten, bis auf eine Neueinstudierung des hier lange nicht mehr gehörten Freischütz. Es ergab sich, daß die künstlerische Stärke der Volksoper einstweilen mehr bei den Damen als bei den Herren liegt, denn wie es für die Bühne nur zu begrüßen ist, daß das Stadttheater ihr Frl. Erna Lange — ein entzückendes Ännchen — letzten Endes doch nicht entzogen hat, so ist auch Frl. Ernster-Baranay mit ihrer für das kleine Haus fast zu großen Stimme eine von jenen Künstlerinnen, deren Entwicklungsgang man immer mit Interesse verfolgen wird. Eine starke Stütze verlor die Oper in Frl. Pos-Carloforti, die nach Straßburg ging. Hoffentlich findet sich in dem neuen Leiter der Mann, der das Schifflein dieses Theaters erfolgreicher als seine Vorgänger über alle Klippen leitet; der künstlerischen Taten winken nicht wenige, vor allem: eine Reorganisation des wahrhaft verwahrlosten Chores. Über Hamburger Konzerte, die just ihren Anfang nahmen, ein andermal.

Aus Stockholm

Von Paul Peters

Ende September

Während die Konzerte der Berliner Philharmoniker einen glänzenden Abschluß der vorigen Konzertsaison bildeten, war es eine österreichische Kapelle, die die jetzige in festlicher Weise einleitete. Das Wiener Sinfonieorchester unter Leitung des Kapellmeisters Wilhelm Wacek gab am 12. September zum Besten des Schwedischen Roten Kreuzes ein Konzert im Auditorium.

Die Reise dieses Orchesters nach Stockholm hatte eigentlich keine direkt künstlerischen Zwecke, sondern ist als eine Art „Kulturreklame" von der österreichischen Handelskammer im Zusammenhang mit ein paar hier jetzt stattfindenden österreichischen Ausstellungen ins Werk gesetzt. Bei ein paar populären Konzerten im Freien hatte man schon ein paar Tage früher Gelegenheit, das Orchester kennen zu lernen; bei der eingehenderen Bekanntschaft im Auditoriumkonzert konnte die tüchtige Musikerschar nur an Ansehen und Achtung gewinnen. Sämtliche Mitwirkende (ca. 55 Mann) sind gute, gediegene Künstler, die wohldiszipliniert und die Technik ihrer Instrumente voll beherrschend, ein gutes und wohlklingendes Orchesterensemble bildeten. Hervorragend waren die volltönenden eleganten Violoncelli, durchaus erstklassig sämtliche Holzbläser. Die Kerntruppe des Orchesters soll übrigens die jetzige Militärkapelle der „Deutschmeister" bilden — ein nach Stockholm unvorsichtig so adressiertes Telegramm hat dies verraten —, dazu sind von verschiedenen Seiten in Österreich gute Kräfte zur Teilnahme an dieser Reise angeschafft, so u. a. der Konzertmeister Herr Lhotsky, Mitglied des Scevcikschen Quartetts in Wien, der Mendelssohns Violinkonzert mit großem Erfolge ausführte. Das fast zu reichhaltige Programm enthielt außerdem Beethovens Leonorenouvertüre Nr. 3, Schuberts unvollendete Sinfonie in H moll, Wagners Tannhäuserouvertüre, Liszts „Preludes", um endlich mit Joh. Straußens eigenartig schön vorgetragener „schönen blauen Donau" abzuschließen.

Am 18. September gab die Kapelle noch ein Kirchenkonzert in der Gustav Wasa-Kirche, in dem außer Bach, Schumann, Wagner, Goldmark und Bruch auch der schwedische Komponist August Söderman mit dem Offertorium aus seiner „Missa Solemnis" vertreten war und in dem sich Herr Hans Schweiger als feiner Violoncellist in Schuberts „Ave Maria" für Violoncell, Harfe und Orgel hervortat.

Herrn Kapellmeister Wacek, der ruhig, sicher und ohne Effekthascherei dirigierte, können wir nur gratulieren zu den Erfolgen, die er mit seiner intelligenten jungen Schar hier in Stockholm errungen hat. Schweden wird ihn mit seinem Orchester wiederum herzlich willkommen heißen, wenn er, sei es in schweren, sei es in besseren Zeiten, auf alle Fälle unter guten Anzeichen die weite Reise nochmals unternehmen will.

Rundschau

Noten am Rande

Die Erforschung der menschlichen Stimme. Das Ohr ist im allgemeinen ein weniger vollkommenes Sinnesorgan als das Auge, selbst die besten Sänger und Geiger können eine stets absolute Reinheit ihrer Tongebung nicht gewährleisten. Zum mindestens gehört zu ihrer Wertbestimmung eine sorgsame Schulung des Orts, von deren Vollendung der Erfolg abhängig ist. Es ist keine Frage, daß ihr Ziel leichter und befriedigender zu erreichen wäre, wenn dabei das Ohr durch das Auge unterstützt werden könnte, und das wollen einige Apparate ermöglichen, die Rudolf Lindner in der Frankfurter Wochenschrift Umschau nach Arbeiten im physikalischen Institut der Universität Leipzig beschreibt. Bei dem einen, dem Vokalphonoskop, werden photographierte Bilder der Lautgebung auf einem Wandschirm erzeugt, und ihre Beobachtung ermöglicht eine Aufsicht über die Gleichmäßigkeit und Reinheit der Tongebung und der Aussprache. Auch die Tonstärke läßt sich an der Größe der Bilderzeichen erkennen. Immerhin haftet dem Verfahren der Mangel an, daß es nur in einem völlig verdunkelten Raum anwendbar ist. Dieser Mißstand fällt bei einem andern Apparat, dem Trommelphonoskop, fort, bei dem wenigstens die Tonstärke geprüft werden kann. Ein bestimmter Grad der Tonstärke wird durch das Aufleuchten eines elektrischen Glühlämpchens in einer gegebenen Entfernung angezeigt. Beide Hilfsmittel zusammen eröffnen neue und wertvolle Aussichten für die musikalische Ausbildung, zunächst im Gesangsunterricht. Noch wichtiger aber erscheint ihre Benutzung in der Unterweisung, die den von der Natur so arg benachteiligten Taubstummen zwecks allmählicher Erlernung einer verständlichen Sprache erteilt wird. Selbst bei größtem Müheaufwand ist das Ergebnis meist nur eine mißtönige Sprache, die von der eines gesund begabten Menschenkindes in peinlichem Grade abweicht.

Rollands „Beethoven". Die von uns in den letzten Heften veröffentlichte erste Verdeutschung der Rollandschen Schrift stammt von L. Langnese-Hug in Zürich.

Kreuz und Quer

Barmen. Die Barmer Konzert-Gesellschaft veranstaltet in diesem Winter 6 Abonnements-Konzerte unter Leitung von Professor Richard Stronck: 1. Den 27. Oktober „Achilleus" von Max Bruch. (100 jähriges Jubiläum des Städt. Singvereins.) Solisten: Fräulein Elisabeth Ohlhoff (Berlin), Frau Kammersängerin Sigrid Hoffmann-Onegin (Stuttgart), Herr Hofopernsänger Richard Schubert (Wiesbaden), Herr Opernsänger Richard Breitenfeld (Frankfurt a. M.), Herr Opernsänger Julius Gleß (Köln). 2. Den 1. Dezember VII. Sinfonie in A dur von L. van Beethoven. Schusterstube aus „Die Meistersinger", Schluß des I. Aktes aus „Lohengrin" von Richard Wagner. Solisten: Frau Opernsängerin Thilde Reuß-Walsch (Barmen), Herr Opernsänger Heinr. Winkelshoff (Köln), Herr Opernsänger Berthold Pütz (Barmen), Herr Opernsänger Gustav Dramsch (Köln), Herr Opernsänger Erich Hanfstaengl (Düsseldorf). 3. Den 29. Dezember „Idomeneo" von Wolfgang A. Mozart. Solisten: Frau Anna Stronck-Kappel (Barmen), Frau Opernsängerin Mimi Wehrhard-Poensgen (Köln), Fräulein Emmi Pott (Köln), Herr Hofopernsänger Karl Erb (München). 4. Den 26. Januar „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. Solisten: Frau Königl. Hofopernsängerin Greta Kist-Spoel (Hannover), Frau Opernsängerin Liddy Philipp-Locke (Magdeburg), Herr Hofopernsänger Karl Erb (München), Herr Königl. Kammersänger Paul Knüpfer (Berlin), Herr Opernsänger Theo Wehr-

hard (Wien). 5. Den 23. Februar Gemischtes Programm: u. a. Violinkonzert und Violinsoli, 4. Sinfonie in G dur von G. Mahler. Solisten: Frau Lotte Leonard (Berlin), Herr Karl Flesch (Berlin). 6. Den 23. März „Passions-Oratorium" (Werk noch unbestimmt). Solisten: Frau Eva Bruhn (Essen), Fräulein Rosi Hahn (Frankfurt a. M.), Herr Königl. Hofopernsänger Georg Meader (Stuttgart), Herr Königl. Kammersänger Paul Bender (München).

Bückeburg. Das „Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung" zu Bückeburg eröffnete am 1. Oktober seine Tätigkeit. Die Satzungen verheißen Förderung der Wissenschaft durch eine Zeitschrift und fachliche Publikationen, Faksimileneudrucke einzigartiger Werke. Ein Preis von 1000 Mk. wird alljährlich für die beste musikwissenschaftliche Leistung ausgesetzt. Die Fürstliche Musikbibliothek, stilgerechte historische Konzerte des collegium musicum, eine Abteilung für experimentale Musikwissenschaft u. a. sollen den Zwecken des Instituts nutzbar gemacht werden. Dr. C. A. Rau, der Vorstand der Musikabteilung des Fürstlichen Hofmarschallamtes, ist Direktor der neuen Gründung, die einer Stiftung des Fürsten Adolf zu Schaumburg-Lippe zu verdanken ist.

Berlin. Die seit Jahren in Berlin ansässige dänische Pianistin Ellen Anderson wird in kurzem ein neues Klavierkonzert von Wilhelm Stenhammer mit dem Blüthner-Orchester zur ersten hiesigen Aufführung bringen. Daheim in Kopenhagen hatte die geschätzte Künstlerin inzwischen mit Beethovens Es dur-Konzert großen Erfolg.

— „Dur und Moll" nennt sich ein neugegründeter „Deutscher Musik- und Bühnen-Verlag G. m. b. H." der seine Geschäftsstelle in Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 26, hat. Inhaber und Begründer sind die Herren Curt Lemcke und Fritz Fischer. Der Verlag beabsichtigt, den Anforderungen der heutigen Zeit für ernste Musik wie der leichten Muse zu entsprechen.

Eisenach. Das dritte kleine Bach-Fest erfreute sich sehr starken Besuches. In der Mitgliederversammlung, die dem Fest Sonnabend, den 29. September, voranging, sprachen Geh. Konsistorialrat Prof. D. Smend aus Münster und Musikdirektor Prof. Richter (Dresden) über die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes. Prof. Smend empfahl die Hebung des Gemeindegesanges, des geistlichen Volksliedes. Bachs Kantaten, die nur in der Kirche richtig wirken, müssen wieder ihre Stelle im Gottesdienst erhalten. Freilich muß in vielen Fällen der Text durchgesehen und gekürzt, die Rezitative müssen ausgeschaltet, der erste Teil darf nicht wiederholt werden. Prof. Richter sprach vor allem für Wiedererweckung der Alumnenchöre und der Kantoreigesellschaften. In der Aussprache wurde die schwierige Lage der Kirchenchöre betont. Das Chorkonzert des Leipziger Thomanerchors unter Leitung von Prof. Straube im Saale des Kurhauses Fürstenhof brachte geistliche und weltliche Chöre sowie Instrumentalsätze aus der Zeit Luthers. In ausgezeichneter Wiedergabe erzielten die durchweg kurzen, aber kunstvoll durchgeführten Sätze großen allgemeinen Beifall. Den Schluß des ersten Tages bildete ein Ausflug nach der Wartburg, wo die Thomaner einige weltliche Lieder sangen. Am Sonntag war vormittags Festgottesdienst in der St. Georgskirche, nachmittags ebenda Kirchenkonzert, das mit Tonwerken von Johann Sebastian Bach, J. Ph. Krieger, Ludwig Senfl und Joh. Hermann Schein bestritten wurde. Die mitwirkenden Sänger und Sängerinnen stammten aus Leipzig. Das Orchester stellten Mitglieder der Königl. Kapelle in Dresden.

Gießen. Der Gießener Konzertverein veranstaltet in diesem Winter folgende sechs Konzerte: I. 14. Oktober 1917: Königl. Hofopernsänger Max Krauß (Baßbariton) und Prof. Carl Fuchs, Großherzogl. Kammervirtuos (Cello). II. 28. Oktober 1917: Franz von Vecsey (Violine) und György Kosa (Klavier). III. 18. November 1917: Frau Frieda Kwast-Hodapp, Kammervirtuosin (Klavier). IV. 2. Dezember 1917: Voraussichtlich Orgelkonzert. V. 20. Januar 1918: Das Wendling-Quartett. VI. Tag noch nicht festgesetzt: Chorkonzert. Der Überschuß aus den Konzerten fließt wohltätigen Zwecken zu.

Kiel. „Der Wasserträger" von Cherubini wird am Stadttheater im Laufe des Novembers in einer neuen Form gegeben werden. Die Prosa des Werkes ist umgearbeitet und vom Kapellmeister Stieber unter Benutzung Cherubinischer Motive komponiert worden. Die Gesangsnummern sind musikalisch unangetastet geblieben, nur der Text hat hier und da eine Änderung erfahren.

Leipzig. Professor Josef Pembaur hat auf Einladung der „Deutschen Bildungs-Zentrale" in Brüssel und Antwerpen das Konzert in F moll von Chopin unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Volbach gespielt und damit großen Erfolg gehabt.

Mannheim. Der erste Jahresbericht des von Direktor Friedrich Häckel geleiteten Instituts für höheres Klavierspiel (und Seminars zur Ausbildung von Klavierlehrern) läßt erkennen, daß in dieser Anstalt auf vorzüglichen Grundlagen und mit hervorragendem Zielbewußtsein gearbeitet wird.

München. Der Münchener Dirigent Ludwig Rüth erntete bei seiner skandinavischen Konzertreise bei Publikum und Presse große Anerkennung. Als Entgegnung für die herzliche Aufnahme wird der Künstler die vierte Sinfonie des dänischen Meisters Carl Nielsen mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester in Berlin zur deutschen Erstaufführung bringen.

— Dem Jahresberichte des Konzertvereins München ist zu entnehmen, daß der Verein nach dem Kriege finanziell so gekräftigt dastehen wird, daß er seine Kulturarbeit sofort in vollem Umfange wieder aufnehmen kann. Auch im abgelaufenen Jahre wurde denjenigen Orchestermitgliedern, welchen es nicht möglich war, anderweitig Verdienstmöglichkeit zu finden, angemessene Unterstützungen gewährt. Ebenso wurden an die Familien der zum Heeresdienst einberufenen Orchestermitglieder namhafte Beträge als Beisteuer für ihren Lebensunterhalt gezahlt.

Salzburg. Das Kuratorium des Mozarteums in Salzburg hat als neuen Direktor seiner Lehranstalt den bekannten Wiener Komponisten und Dirigenten Dr. Bernhard Paumgartner, einen Sohn der Kammersängerin Rosa Papier-Paumgartner, verpflichtet. Paumgartner war nach Vollendung seiner Universitätsstudien als Sologesangskorrepetitor an der Wiener Hofoper tätig, leitete Orchester- und Chorkonzerte und war in Wien auch als geschätzter Kammermusiker und Begleiter bekannt. In den letzten Jahren wirkte Paumgartner als Dirigent des Wiener Tonkünstlerorchesters und Dozent an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst. Als Komponist ist Paumgartner mit Chor- und Orchesterwerken sowie mit Liedern hervorgetreten; sein bekanntestes Werk, ein kleines Oratorium „Deutsche Weihnachtsmusik", hat zahlreiche Aufführungen erlebt.

Stuttgart. Als Kompanieführer wurde Prof. Otto Freytag-Besser, der bekannte ausgezeichnete Stuttgarter Bassist und Gesanglehrer, ein Opfer des Krieges. Er wirkte sehr verdienstvoll als Gesangprofessor am Königl. Konservatorium und als Vorsitzender des Württembergischen Bachvereins.

Wien. Der als Leutnant im Felde stehende Wiener Schriftsteller Dr. H. R. Fleischmann wurde vom Armeeoberkommando als fachwissenschaftlicher Beirat der Musikhistorischen Zentrale des Kriegsministeriums mit der Sammlung und Aufzeichnung der österreichischen Soldatenlieder im Armeebereiche betraut.

Zwickau. Paul Gerhardts neues Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel und eine Reformationsfestfantasie „Eine feste Burg" (Orgel und Blasorchester) werden unter Mitwirkung des Komponisten in den Reformationsfestkonzerten zu Eisleben am 25. und 26. Oktober aufgeführt. Letzteres Werk bringen außerdem u. a. Hoforganist Hopf in Eisenach, Arno Landmann in Mannheim, Hoforganist Jung in Greiz, Gerard Bunk in Dortmund, Max Fest in Leipzig zur Aufführung.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 43/44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 1. Nov. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die deutsche Musikkultur unter dem Einfluß Luthers und der Kirchenreformation

Von **H. Oehlerking** (Elberfeld)

Kaum ein zweites Ereignis der Weltgeschichte hat auf allen Gebieten des menschlichen Lebens so gewaltige Veränderungen und Umwälzungen hervorgerufen als die durch den Wittenberger Mönch Martin Luther und seine treuen, tatkräftigen Mitarbeiter, unter denen Philipp Melanchton an erster Stelle steht, vollzogene Aufräumung und Reinigung der Kirche an Haupt und Gliedern. Nicht nur erbebte die von allerlei Mißbräuchen, Schwächen und Unzuträglichkeiten durchseuchte „damalige" römische Kirche — gegen die heutige katholische Christenheit brauchte ein Luther nicht geharnischt zu Felde zu ziehen! — in ihren Grundpfeilern und erfolgte wie im Sturmlauf ein Massenabfall, der erst später durch die rücksichtslos einsetzende Gegenreformation teilweise wieder ausgeglichen wurde: der mit Leib und Seele sich für seine hohen „Wege und Ziele" einsetzende geistvolle, kühne, echt deutsche Mann Martin Luther schuf und brachte insbesondere unvergängliche Güter und Gaben für das evangelische Christentum, für das religiöse und Geistesleben im allgemeinen. Die Verdienste des Reformators um die Pflege von „Geist und Gemüt" muß von Freund und Feind gerecht und neidlos anerkannt werden. Ich erinnere nur an die Schaffung einer deutschen Volkssprache für Laien und Gebildete, die sich aus der Bibelübersetzung aus der sächsischen Kanzlei und Geschäftssprache heraus entwickelte. Die auf streng religiöser, sittlicher Lebens- und Weltanschauung beruhenden Schriften, Reden, Predigten und Flugschriften Martin Luthers sind ein klarer, unverblaßter Spiegel, aus welchem jedermann, soweit er Treu' und Redlichkeit üben will, Pflicht und Schuldigkeit im täglichen Wandel und Handel erkennen kann. Stellt Fichte sittlichen Ernst, feste Überzeugungstreue, tiefe Gründlichkeit, unwandelbare Festigkeit der Gesinnung und des Willens als Innbegriff einer deutschen Persönlichkeit, eines deutschen Charakters fest, so ist Martin Luther in allen diesen Stücken ein leuchtendes Vorbild. Richard Wagner als „Kronzeugen" in dem schönen Bekenntnis des Hans Sachs in den „Meistersingern von Nürnberg" darf ich anführen, wenn ich behaupte, daß Martin Luther und die Kirchenreformation bahnbrechend, verjüngend auch auf dem Gebiete der ja sonst bekanntlich „neutralen" Kunst, der Musik eingewirkt hat. Naturgemäß machte sich dieser Einfluß, diese Entwickelung zunächst und im weitesten Umfange in der musica sacra, der geistlichen Musik geltend. Geheiligte, geweihte Melodien und Klänge waren ihm von Jugend auf wohl vertraut. Hatte er im frommen Elternhause aus Vater- und Muttermund manch fromme Weise gehört und gelernt, so machte er als Kurrendeschüler gründliche Bekanntschaft mit den klassischen, noch heute die Bewunderung aller Kenner erregenden Tonsätzen eines H. Isaak, H. Fink († 1513), P. Hofhaimer († 1537), Josquin de Pres; dazu lernte er Lauten- und Flötenspiel und trieb theoretische Studien. Welch feinen, gemütsvollen Klang seine im Absingen vom Blatt völlig sichere „kleine und tumpere" Stimme hatte, ist bekannt aus dem Eisenacher Schulaufenthalt, wo er als armer Kurrendeschüler liebevolle Aufnahme bei der für die edle Kunst der Musik so sehr empfänglichen Patrizierin, der Frau Cotta erhielt. In der eigenen späteren Familie war die Musik in Form von Hausmusikabenden ständiger Gast, wobei er nach Johann Walthers Erzählung (Luthers Freund und Mitarbeiter) „vom Singen so fröhlich ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde werden". Haarscharf war das musikalische Gehör: jeden bei einer Motette gemachten Fehler vernahm er, stellte ihn fest und „rektifizierte" ihn. Nachweislich (siehe Otto Richters Abhandlung im Juniheft 1917 der Monatsschrift Gottesdienst und christliche Kunst) ist Luther auch der Komponist einer mehrstimmigen, bei Breitkopf & Härtel wieder neu herausgegebenen Motette: „Non moriar sed vivam et narrabo opera Domini" („Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen", Psalm 118 Vers 11). Aus der großen Vorliebe für die Musik erklärt sich der rege Verkehr, die treue Freundschaft mit den tüchtigsten Künstlern damaliger Zeit: dem katholischen Ludwig Senfl, Schüler und Nachfolger H. Isaaks in München, dessen kunstvolle polyphone Tonsätze ihm den höchsten Genuß bereiteten. Aus Bescheidenheit, wie sie wirklich großen Männer eignet, vertraute der „Musiker" Luther nicht auf eigenes Wissen und Können, sondern berief „Autoritäten" zu sich, als sein Kurfürst die Einführung der „deutschen Messe" anordnete. Die musikalischen Mitarbeiter, die sich durchweg ratend und zustimmend bei den musikalischen Arbeiten verhielten, waren der bereits erwähnte Johann Walther, der liebe „companista in Torgaw", Kantor und Singmeister der Kantorei des Kurfürsten Friedrich des Weisen und der kursächsische Kapellmeister Johann Rupf. Er-

gaben sich nach dem entwickelungsgeschichtlichen Gang und Verlauf auch Luthers „Noten“ aus dem lateinischen „gregorianus“, so machten doch die verschiedenen „Sprachideome“ Umformungen und Veränderungen nötig, was Umsicht, Takt, praktische Erfahrung voraussetzt. Luther kannte sehr wohl diese Schwierigkeit: „Es müssen beide, Text und Noten, Akzent, Weise und Geberde aus rechter Muttersprache und Geberde kommen, sonst ist alles ein Nachahmen, wie die Affen tun“. Die überlieferten wie die von Luther nach gregorianischem Muster neu geschaffenen Gesangstücke nehmen in der neuen Meßordnung eine hervorragende Stelle ein. Die „Formula missae“ des Jahres 1523 umfaßt neunzehn einzelne Stücke, bei deren Darbietung der Geistliche als Liturg, der Chor wie auch die Gemeinde rege beteiligt sind. Wer sich in diese außerordentlich inhaltsreiche und abwechselungsvolle „deutsche Meßordnung“ Luthers hineinvertieft, sie aus eigner Anschauung kennen gelernt hat, wird die Gründe bald erkennen, warum unsere in der Hauptsache zu „Predigtgottesdiensten“ ausgebildeten, evangelischen Gottesdienste in der Regel so schwach besucht sind. Zur Wiedereinführung jener Lutherischen Messe und Gottesdienstordnung wäre grundsätzlich nötig: eine bessere gesangliche Vorbildung des Geistlichen als Liturgen, die Gründung und tüchtige Schulung eines Chores für jede Kirche und dergl. mehr.

Die erste, gemeinsame Gabe an das deutsche Volk war 1524 das

„Geystliche gesangk
Büchleyn
Tenor
Wittemberg“.

Der Inhalt bestand aus fünf motettenartigen Sätzen auf lateinischen Text, achtunddreißig drei-, vier- und fünfstimmigen Choralmelodien. Nach damaligem Gebrauch war dieses älteste Denkmal deutsch-evangelischer Tonkunst in Stimmbüchern gedruckt. Die Partitur derselben stellte 1878 O. Kade wieder her. Drei weitere Auflagen dieses ersten evangelischen Choralwerkes besorgte J. Walther 1537, 1544 und 1551; die letzte enthielt vierundsiebzig deutsche, siebenundvierzig lateinische Texte. Luther schrieb zu jeder Ausgabe eine ausführliche Vorrede. So war der evangelische Choral als Stern und Mittelpunkt der evangelischen Kirchenmusik ins Leben gerufen. Welche bedeutsame Rolle gerade der Choral in der Entwickelung der geistlichen Musik spielte, möge daraus erhellen, daß S. Bachs glanzvollste, alle Zeit und Kultur überragenden Werke auf Grundlage des Chorals entstanden sind: die Kantate „Ein' feste Burg ist unser Gott“, die Matthäuspassion. Dem ersten evangelischen Gesangbuch folgten bald andere, „Enchiridien“ genannt, auch auf katholischer Seite nach. Die neuen, evangelischen Gemeinden sangen das ihnen geschenkte Kirchenlied einstimmig. Hatte man bisher nur bei besonderen Anlässen (Wallfahrten) den Gemeindegesang geduldet, so wurde ihm jetzt innerhalb der Gottesdienstordnung ein freier, fester Platz zuerteilt. Durch Gottesdienst- und Schulordnungen, Schriften und persönliche Anregungen trug Luther Vorsorge, daß man den Gesang von frühster Jugend auf planmäßig in Schule und Haus pflegte. Das Amt des Kantors wurde zu einem wichtigen Schulamt erhoben; sächsische Schulen z. B. sollten täglich allein vier Stunden Musikunterricht erteilen. Da konnte wahrlich etwas Tüchtiges geleistet werden! Einem gut geschulten Kirchenchor oblag die Pflege des mehrstimmigen Gesanges. Zahlreiche, neu gegründete Kantoreien wurden wahre Stätten echter, musikalischer Kultur des Volkes. Deutsch-evangelische Kantoreien entstanden selbst in kleineren Orten und bewährten sich in allen Stürmen der Zeit bis in die Gegenwart hinein als treue Hüterinnen deutscher Musikkultur.

Die neu entstandenen Kirchenlieder hatten kaum geahnte Wirkung; von achtunddreißig Luther-Liedern wanderten nach katholischer Feststellung vierunddreißig in katholische Gesangbücher. Wenn wir daran denken, daß viele Luther-Lieder — die drei Weihnachtslieder, die beiden Pfingst- und Sterbelieder u. a. m. — echte Volkspoesien nach Form und Inhalt sind, so verwundert uns das nicht. Das in jeder Hinsicht wahres Heldentum atmende „Ein' feste Burg ist unser Gott“ wurde ja auch in den Jahren des fürchterlichen Weltenringens von Evangelischen und Katholischen gemeinsam, begeistert bei Siegesfeiern wie beim Aufmarsch zur Schlacht angestimmt. Tragen ja auch die meisten der kernhaften Luther-Lieder — Herr Gott, dich loben wir; Nun bitten wir den heil'gen Geist; Mitten wir im Leben sind; Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin; Es wolle Gott uns gnädig sein usw. — alle Merkmale wahrer Volkspoesie an sich: Schlichtheit, Allgemeinverständlichkeit des Inhalts, Kürze (durchweg nur drei Strophen), Gedanken, Empfindungen allgemein menschlicher Art (festes Gottvertrauen in Zeit der Not, Trost auf ein besseres Jenseits, der Glaube an ein Auferstehen und Wiedersehen in der ewigen Heimat und dergl.). Gleichgültig dabei ist es, ob die Melodien zu diesen herrlichen Volksgedichten alle von Luther herrühren — was sich nicht in allen Fällen genau nachweisen läßt — oder nicht. Die Hauptsache ist: die Melodien stehen an Einfachheit, Würde, Tiefe, Innigkeit der Stimmung den geistlichen Texten in nichts nach. Sind wir nicht alle schon tief im Innern ergriffen worden, wenn eine sangeskundige Gemeinde andächtig wie mit einem Munde anstimmte das alte herrliche: Te Deum laudamus (Herr Gott, dich loben wir); oder: Mitten wir im Leben sind; das hinreißende: Komm, heiliger Geist; das sanfte Sterbe- und Schlummerlied: Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin; das sehnsuchtsvolle Friedenslied: Verleih' uns Frieden gnädiglich!

Der rasche Siegeslauf des neuen, geistlichen Liedes hat in rein musikalischer Hinsicht verschiedene Ursachen: der Cantus firmus (Melodie) wurde aus dem Tenor des bisher üblichen, reichen kontrapunktischen Gewebes (nach niederländischem Muster!) in den Sopran verlegt, wo er deutlicher auch für das Laienohr hervortrat; außerdem hatte der lebendige Rhythmus des Volksliedes damals an Stelle des heutigen „Cantus planus“ (ausgeglichene Form: alle Melodienoten von gleicher Länge) die Herrschaft und bewirkte eine große Lebendigkeit des Vortrages. Der neuen musica sacra wurden durch Meister wie Calvisius, Gesius, Prätorius, Scheidemann, Erythräus, Haßler, Vulpius, Eccard, S. Bach u. a. wahre klassische Tonsätze geschenkt, welche die Bewunderung aller Kenner noch heute sind!

Keineswegs vernachlässigte Luther das weltliche Lied; persönlich bemühte er sich um dasselbe in Nürnberg und Joachimsthal. Beim frohen Spiel wie in edler Geselligkeit brachte er es zu Ehren. Zitate aus ihm dienten zur Veranschaulichung und Bekräftigung sittlicher Wahrheiten.

In Form von Hausmusikabenden genoß das weltliche und geistliche Lied in Luthers Familie regelmäßige und gründliche Pflege. Freunde, Nachbarn, Künstler wurden dazu eingeladen. Luthers Kinder holten die Singbücher

herbei und verteilten sie unter die nach Stimmen geordneten Sänger und Sängerinnen. Zwischen den mehrstimmig gesungenen weltlichen und geistlichen Liedern, Motetten und dergl. erklang künstlerisch gepflegtes Flöten- und Lautenspiel. Die allgemein bekannten, von Künstlerhand herrührenden Bilder „Luther im Kreise seiner Familie" geben uns eine anschauliche Vorstellung dieser köstlichen, nachahmungswerten „Hausmusikabende", deren Wiedererweckung das gesamte Familienleben, edle, deutsche Geselligkeit vertiefen und verklären würde!

So gelang es Martin Luther, der Musik im Geistes- und Kulturleben unseres Volkes eine hervorragende Stellung zu verschaffen. Unsere Pflicht ist es, dieses teure Erbe treu zu pflegen, um es wieder seinem ganzen Inhalt und Reichtum nach zu besitzen. Der verheißungsvolle Grund hierzu ist noch vor dem Kriege gelegt: neue, amtliche Gesanglehrpläne für alle Schulen, Neueinrichtung von Prüfungen für Gesanglehrer und -lehrerinnen, Anstellung von Gesanginspektoren. Pflicht der Schule ist es, im Reformationsjubeljahr 1917 des herrlichen Luther-Liedes eingedenk zu sein. Wer gewissenhaft nach den neuen Lehrplänen unterrichtet, die das Vomblattsingen lehren, kann ganz nebenbei die alten, herrlichen, leider fast alle vergessenen Melodien einüben. Unvergeßlich wird es mir bleiben, als die Quinta der höheren Schule, wo Verfasser dieser Abhandlung den Gesangunterricht erteilt, mit Begleitung der Orgel in der Aula glückstrahlend vor ihrem Direktor die im Sommerhalbjahr 1917 ohne Vernachlässigung des laufenden Pensums gelernten kernigen Melodien singen konnten: Herr Gott, dich loben wir — Christ lag in Todesbanden — Ach Gott vom Himmel, sieh darein — Mitten wir im Leben — Wir glauben all' an einen Gott — Verleih' uns Frieden gnädiglich — Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin u. a. Manches dieser alten Lieder hat durch die Schule den Weg ins Haus wieder gefunden, wo es zu Nutz und Frommen gemeinsam von Eltern und Kindern angestimmt wird.

Mit der Arbeit der Schule hat diejenige der Kirchenchöre Hand in Hand zu gehen. Praktische Neuerscheinungen, welche das Luther-Lied nach klassischen Tonsätzen bringen — Luther-Harfe, -Kantate von F. Lubrich (Leuckart [Leipzig]); Chorbuch 1917 von Nelle und Plath (Bertelsmann [Gütersloh]) —, erleichtern ihnen diese schöne und dankbare Aufgabe. Leistungsfähige Vereine haben sich der herrlichen Luther-Bach-Kantate anzunehmen. In den Dienst unserer edlen Musikkultur hätten sich auch die Kurrenden (wie ehemals!) zu stellen, die neuerdings wieder errichtet wurden, z. B. in Stettin. In kleinern Orten genügen Singechöre, die, wie die Kurrende, Kranken und Gebrechlichen einen Sonntagsgruß ins Haus singen mußten, wie es schöne Sitte zu der Väter Zeiten war. Unsere Posaunenchöre blasen vom Turme herab feierlichen Choralton, besonders bei festlichen Anlässen. Durch ihr trauliches Geläute rufe wie ehedem die Betglocke zu stiller Einkehr aus des Tages lautem Getriebe.

So verschönen feierlicher Sang und Klang unser Dasein an Arbeits- und Festtagen und zeigen laut und deutlich vor aller Welt, daß wir nicht nur eine Macht sind, die einer ganzen feindlichen Welt in Wehr und Waffen trotzen, sondern, daß wir es auch als ein heiliges Vermächtnis erachten, eines der köstlichsten Erbstücke der Reformation treu zu hegen und zu pflegen:

Die edle, herrliche, Trost und Erbauung spendende
Frau Musika!

Neue Musikbücher

Besprochen von **Dr. Georg Kaiser**

Wer Leben und Werke eines zeitgenössischen Künstlers in einem mehr oder weniger stattlichen Buche zu würdigen hat, ob auf Geheiß seiner ureigenen Begeisterung für den Helden oder im Auftrag eines Verlags, der wird immer damit rechnen müssen, daß der Leser in ihm einen bewußten Schrittmacher sieht und dem Nachweise aller möglichen künstlerischen Bedeutsamkeiten in den Werken des gewürdigten Schaffenden ein ganz Teil der blinden Liebe und Verehrung des Verfassers zugutehält. In der Tat sind die in der ästhetischen Abwägung strenger zu Werke gehenden Biographien und Monographien lebender Künstler eine seltene Erscheinung, und sie werden leicht mit ihrem kühler richtenden Urteil in den Verdacht einer sich mit Höflichkeitsphrasen umgebenden Angriffsschrift, bei den Parteigängern des Künstlers sicherlich mitunter in den boshafter Schmähsucht geraten. Weil es nun einesteils sehr schwierig ist, ein klares, kritisch abgewogenes Bild von einer noch unter uns lebenden Persönlichkeit überhaupt zu gewinnen, und andernteils eine sogenannte objektive Betrachtungsweise sich aus den angedeuteten Gründen nicht verlohnt, ist es fast Brauch geworden, Biographien lebender Künstler in Form einer mehr oder minder gemäßigten Propaganda für deren Schaffen abzufassen. Den Freunden des Künstlers will man mit zarter Hand das Allerheiligste aufschließen, sie mit den innersten Absichten des Helden vertraut machen, aus willig Zuhörenden Freunde gewinnen; wer abseits steht und dem künstlerischen Wesen des Helden abhold ist, den versucht man gar nicht erst, durch strenge Beweisführungen umzustimmen; man verzichtet auf ihn, da er sich ja doch nur an der Hand beschwerlicher dokumentarischer Nachweise geneigt machen ließe. Wer sich freilich über alle Verzweigungen unseres heutigen Musiklebens klar werden will, der ist vielfach bei seinen Studien auf solche Arbeiten mit angewiesen, und er muß selber sein Urteil bilden, soweit es das vom Verfasser gelieferte oder auch dem Fachmann an sich bekannte Material gestattet. Den einzelnen die Ausführungen solcher propagandistischer Schriften berichtigen, bekämpfen zu wollen, wäre keine zeitraubende und kaum lohnende Aufgabe, da nur die wenigsten dieser Bemühungen allgemeinere Anteilnahme erwecken würden.

Ein solches freundliches Buch ist das von O t t o B e s c h über E n g e l b e r t H u m p e r d i n c k (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Sorgfältig gedruckt, gut ausgestattet, bringt es auf nahezu zweihundert Seiten alles, was aus Humperdincks Leben nur irgendwie wissenswert sein dürfte. Besch gesteht offen ein, daß man Humperdinck nicht zum Helden eines spannenden Romans erheben könnte, so still sei sein Lebensweg, so klar läge sein Inneres vor uns. Er hat daher mancherlei Anekdotenhaftes mit herangezogen, und so ist es ein Buch für die weiten Kreise oder vielmehr die Familie geworden. Als Schöpfer von Hänsel und Gretel hat der Künstler zweifellos Anspruch auf Nachruhm und heute, wo er noch unter uns weilt, auf die Liebe aller Freunde deutscher Musik. Es ist beinahe tragisch, daß ihm seit diesem prächtigen Wurfe (1893) nichts Rechtes mehr gelingen mochte, und so schätzenswert Beschs Bemühungen sind, auch eine Reihe anderer Schöpfungen als bedeutsam hinzustellen, so vergebens dürften sie sein. Anziehend ist das Buch in den ersten Teilen durch den Bericht über die Rolle, die der junge Humperdinck im Hause Wagners gespielt hat. Wagner hat den angehenden Künstler außerordentlich geschätzt, hat ihn mehrfach mit wichtigen Aufgaben betraut, und Humperdinck seinerseits war so geblendet vom Glanz des Meisters, daß er lange Zeit seine schöpferische Lust bezähmte aus Furcht, neben den Werken dieses Gewaltigen doch nur Unbedeutendes hervorzubringen. Als sich bei der Uraufführung des Parsifal in Bayreuth die Wandeldekorationsmusik Wagners als zu kurz erwies und Wagner über den Umstand, daß die Maschinerie nicht so schnell laufen könne, wie er es gedacht hatte, sehr bestürzt war, da fand Humperdinck einen glücklichen Ausweg, indem er sofort einige rasche Überleitungstakte in Partitur ent-

warf und dem Original eingliederte. Wagner nahm damals diese Beihilfe freundlich an. Auch auf Hugo Wolf, mit dem Humperdinck befreundet war, fallen im Verlauf der Beschschen Darstellung manche bemerkenswerte Streiflichter.

Ein reichliches Jahrzehnt jünger, in seiner Heimat gleichfalls als volkstümlich und national gerichteter Künstler wie Humperdinck gepriesen, ist Jean Sibelius, dem Walter Niemann im Rahmen von Breitkopf & Härtels Musikbüchern (Preis 1 Mk.) eine ebenso liebevolle Betrachtung widmet. Sibelius ist bei uns hauptsächlich mit seiner Valse triste (aus der Musik zu Bärenfelts Drama Kuolema) bekannt geworden, die vor einer Reihe von Jahren die Runde durch die Konzertsäle machte. In die Form des langsamen Walzers goß hier der Komponist eine grausig-dämonische Programmusik, die ihre Wirkung auf das Publikum, namentlich bei eigens den Effekt unterstützenden verfinstertem Konzertsaal, nicht verfehlte. Man würde aber Sibelius falsch einschätzen, wenn man ihn nach dem einigermaßen befremdlichen, nicht ganz ohne derberen äußerlichen Beigeschmack bleibenden Eindruck dieses Stücks beurteilte. Der Künstler darf vielmehr als der begabteste aller zeitgenössischen finnischen Musiker gelten, als ein eigener Kopf voller Phantasie, und vom Standpunkt seines finnischen Volks aus als ein kühner Führer auf neuen Wegen. Er hat die finnische Musik, der vor ihm schon einige tüchtige Männer wie Pacius, Kajanus, Wegelius neuen Ansporn gegeben, zu besonderem Ansehen gebracht, hat sie in den Kreis der nordischen nationalen Schulen als ebenbürtig einrichten lassen. Er hat die musikalische Volksseele der Finnen erlauscht und in zahlreichen Werken ihr aus sich selber heraus eine Heimat und Volk preisende Stimme geliehen. Ist bei uns eine Aufführung seiner Sinfonie, Kammermusiken und Chorwerke freilich immer eine Seltenheit, so dürfte sich doch gelegentlich ein Griff in den Schatz dieser allerdings begrenzten Kunst belohnt machen. Niemann gibt da ausführliche Fingerzeige und sucht die künstlerische Persönlichkeit ganz aus dem Boden des finnischen Landes mit seiner ernsten, melancholischen Schwermut heraus erwachsen zu lassen.

Freundesliebe hat die Feder Guido Adlers geführt, als er sein Buch über Gustav Mahler schrieb (Universal-Edition, Wien und Leipzig). Es stellt den unveränderten Neudruck der im 15. Bande des Biographischen Jahrbuchs und deutschen Nekrologs 1914 veröffentlichten Studie dar. Adler, der verdienstvolle Wiener Musikgelehrte, ist mit Mahler von Jugend an befreundet gewesen; aber er gibt sich Mühe, seine Eindrücke von Mahlers Schaffen durch methodisch-kunstwissenschaftliches Vorgehen der kritischen Untersuchung zu läutern und zu festigen. Man wird natürlich eine streng historische Arbeit nicht verlangen können, wo wir noch mitten in der jungen Blütezeit Mahlerscher Kunst stehen, die uns in allen ihren Ausstrahlungen noch nicht bekannt sein kann. Adler gibt auf knapp 100 Seiten einen Abriß des Mahlerschen Wirkens und tritt dabei abwägender und mit klarerer ästhetischer Auffassung an die einzelnen Werke heran, als es die Monographisten Stefan und Specht in ihren Arbeiten tun. Sein Buch enthält nicht die dithyrambischen Kaskaden jener wortreichen Begeisterten und wird daher von solchen Freunden Mahlerscher Kunst, die auch Kritik üben, lieber in die Hand genommen werden. Freilich vermißt man eine sachgemäße Gliederung des Stoffs; ohne Haltepunkt verbreitet sich Adler über dies und jenes, und der Fluß seiner Darstellungsweise verdeckt nicht die mannigfachen Wiederholungen, die eine fast planlose Aneinanderreihung von Urteilen und Untersuchungen zur Folge hat. Fast zu breit und gewichtig ist Mahlers Wirksamkeit als Opernleiter und Kapellmeister behandelt, der beinahe die Hälfte des Buches gewidmet ist: allerdings ist es dem Verfasser hier geglückt, vom Menschen Mahler ein schärferes Bild zu geben, als es die beiden genannten Biographen zustandebrachten. Dagegen ist ihm mißraten, das Zwiespältige in Mahlers Schaffen einleuchtend zu erklären: Adler will es als gewissermaßen ästhetisch tendiert hinstellen, wenn er sagt: „Tragik und Heiterkeit in allen Erscheinungsarten fanden Widerhall in seinem Innern. So erklärt es sich, daß in seinen Sinfonien auf Erhabenheit unmittelbar das Einfachste, Alltägliche folgt. Die Musik schien ihm auch das letztere zu adeln, oder er wollte durch die Widerspiegelung der Zufälligkeiten alle Phasen des Lebens tonlich fassen und innerhalb den Tonwerken und zeitlicher Folge wiedergeben. Er ließ sich da vom Gefühl leiten und gab sich als klarer Verstandesmensch darüber Rechenschaft". Das klingt ganz bedeutsam, es sind aber nur Worte ohne tiefere Begründung; der Mangel an wirklichem Genie, wie er sich bei Mahler gelegentlich mit verstimmender Deutlichkeit zeigt, kann eben nicht hinweggeleugnet werden.

Liszt ist ein vierzig Seiten zählendes Büchlein der Universal-Edition (Wien und Leipzig) gewidmet, das drei kleine Aufsätze und Reden zu Liszts Gedächtnis von Max Morold enthält. Zur 100. Wiederkehr des Geburtstags, zur 25. Wiederkehr des Todes Liszts läßt sich hier eine verständige Stimme vernehmen, die auch den Weg, „wie Liszt vom Klavier zum Orchester kam", vernünftig und kurz zu beschreiben weiß. Neues und Bedeutsames wird man in dem Heftchen weder suchen noch finden.

Einem nicht unwichtigen Bedürfnis unsrer internationalen Musikpflege hilft das Thematische Verzeichnis der Werke Anton Dvořáks ab, das Ottokar Sourek soeben, in deutscher und tschechischer Sprache zugleich, bei N. Simrock in Berlin erscheinen ließ. Hier wird zum ersten Male ein vollständiges Verzeichnis aller Schöpfungen des böhmischen Meisters veröffentlicht und die Verwirrung beseitigt, die durch allerlei falsche Numerierung der Werke angestiftet war und die der vor dreizehn Jahren verstorbene Dvořák teilweise selber mit verschuldet hat. In klarer Anordnung ziehen nun die gedruckten Werke mit und ohne Opuszahl und endlich die ungedruckten an uns thematisch vorüber, die Chronologie wird, soweit es möglich war, genau festgestellt, und mehrere Register lassen leicht das Gesuchte auffinden. Verleger, Erscheinungsjahr, Preis, verschiedene Ausgaben, Bearbeitungen, alles das ist gewissenhaft angegeben; nur hätte vielleicht auch die jeweilige Anzahl der Takte eines jedes Stückes zur Andeutung des Umfangs beigefügt werden können. Für die Pflege des Dvořákschen Schaffens wird diese Veröffentlichung ohne Zweifel ihre fördernde Bedeutung haben; es werden sich nun wohl auch für manche der schönen böhmischen Chöre des Meisters die deutschen Textübersetzer finden.

Eine neue Don Juan-Übersetzung legt der Brahms-Biograph Max Kalbeck vor (Universal-Edition, Wien und Leipzig). Auf dem Titelblatt steht: bei der vom Allgem. Deutschen Bühnenverein für die beste Don Juan-Übersetzung ausgeschriebenen Konkurrenz nicht preisgekrönt. Damit wird an eins der traurigsten Kapitel aus der Theatergeschichte der letzten Jahre gerührt. Der Bühnenverein hat bekanntlich 1914 einer neuen Übersetzung des Dresdner Kammersängers Karl Scheidemantel den Preis von 10000 Mk. zuerkannt mit dem Vorbehalt notwendiger Änderungen. Auf der Dredner Hofbühne sollte sich dann die Bühnenfähigkeit des Textes erweisen, nach der Aufführung erst der endgültige Wortlaut festgestellt werden. Alle Bühnen wollte man verpflichten, den neuen Text allein zu benutzen, und dafür sollten Tantiemen an eine Berliner Verlagsfirma gezahlt werden, die man geschäftlich bei diesem Ausschreiben herangezogen hatte. Der Mozartsche Don Juan, der allen Theatern frei zur Verfügung stand, sollte also von nun an plötzlich jedesmal honoriert werden. Man ließ den neuen Text nicht drucken, so daß der Kritik nur möglich war, nach dem gesungenen Wort und einzelnen, von voreiligen Lobern veröffentlichten Proben zu urteilen. Das aber genügte bereits, um bei den Kennern einen glatten Durchfall herbeizuführen. Scheidemantel verwarf die alte Rochlitzsche Fassung sozusagen in Bausch und Bogen, hielt sich streng wörtlich an das Original, ließ aber gerade jene Kantabilität vermissen, die nun einmal das notwendigste Erfordernis bei einer solchen Aufgabe ist. Sein Text stand alles in allem weit unter dem bisher gebräuchlichen, der freilich voller verunstalteter Wendungen, einzelner Unsinnigkeiten und Ungenauigkeiten war. Der Krieg hat den Versuch, die Scheidemantelsche Übersetzung als authentisch

durchzudrücken, einstweilen glücklicherweise vereitelt, und hoffentlich wird es keinem Verlag gelingen, mit Mozart ein gutfließendes Tantiemengeschäft zu machen. Der Don Juan muß freibleiben, und es mag ruhig jedem Regisseur überlassen werden, nach welcher Übersetzung er sich im einzelnen richten will. Ein Zwangsmonopol mit irgendeiner Neuübertragung auszuüben, würde die Freiheit der Bühnen arg bedrohen. Wer bürgt dafür, daß der neue Text wirklich der beste sei, der gemacht ist? So wird zunächst unter den Übersetzern ein freier Wettbewerb stattfinden können; vielleicht gelingt es einem unter ihnen, sich infolge von mancherlei Vorzügen seiner Arbeit auf der Bühne durchzusetzen. Max Kalbeck tritt nach Scheidemantel als erster auf den Plan mit seiner vollständigen Übertragung. Sein Versuch ist entschieden bemerkenswert. Er verwirft den alten Text nicht völlig, sondern behält fast alle populär gewordenen Stellen bei. Die erste Hälfte von Leporellos Gesang zu Beginn des Werkes nimmt er beispielsweise ohne weiteres vom alten Text herüber. Seine Verse sind geschmeidig und glatt, wenn auch einzelne nicht ganz flüssige Wendungen auffallen. Die Arbeit näher zu untersuchen, würde eine selbständige Abhandlung beanspruchen; jedenfalls verdient sie die Beachtung aller Mozart-Freunde, die auch in den kleinen vorangeschickten Aufsätzen (Don Juan oder Don Giovanni? Dur- oder Molloper?, Zur Inszenierung) manches Lesenswerte finden werden.

Zur Geschichte des volkstümlichen Liedes gibt einen anschaulichen Beitrag Karl Reisert in seiner Schrift: O Deutschland hoch in Ehren (Würzburg, Verlag der Königl. Universitätsdruckerei). Das in den letzten Jahren viel gesungene Lied ist 1859 entstanden. Der Augsburger Schulrat Ludwig Bauer ist sein Dichter, der nach Deutschland ausgewanderte Engländer Heinrich Hugo Pierson sein Komponist. Reisert weist nach, daß Bauer seine Verse der Piersonschen Komposition des englischen Nationallieds von Campbell „The Mariners of England" untergelegt hat. Ursprünglich war der Bauersche Text mit „Beharrlich!" überschrieben und eine Art sehr freier Nachdichtung des englischen Gedichts. Bauer hielt übrigens von seinen Versen nicht viel, er hat sie nicht einmal in die zweite Auflage seiner Gedichte aufgenommen, die er 1864 Pierson widmete. Als Lied mit Klavierbegleitung kam diese neue Fassung des Mariners zuerst in Druck, dann als Männerquartett „den deutschen Liedertafeln" gewidmet und bereits Kriegslied betitelt. Da der Italienisch-Österreichische Krieg 1859 für Österreich ungünstiger ablief, als die beiden Verfasser gedacht hatten, zogen sie das Lied zurück. Bauer arbeitete die zwei gegen Frankreich gerichteten Strophen um und gab seinen Versen eine allgemein vaterländische Tendenz. Als deutsche Volkshymne erschien dann das Lied bei J. Schuberth in Leipzig, wo es jetzt neu, aber mit willkürlichen Änderungen, wie Reisert nachweist, herausgekommen ist. Die Piersonsche Originalmelodie ist von der Volkskehle nur wenig verändert und an gewissen Stellen leicht verbessert worden. Reisert gibt von diesen mannigfaltigen Wandlungen an der Hand von Reproduktionen älterer Fassungen genauen Bericht, so daß man den Werdegang des jetzt volkstümlich gewordenen Lieds ins einzelne verfolgen kann. Er bringt auch über Pierson und Bauer zuverlässige und eingehende Mitteilungen. Der Komponist, dessen Musik zu Goethes Faust zweiter Teil vor Jahren vielfach aufgeführt wurde, hat seinerzeit in Deutschland namhafte Erfolge gehabt; er war vermählt mit der geschiedenen Frau des genialisch angehauchten Dichters, Musikers und Malers Johann Peter Lyser, mit Karoline Lyser, die als angestaunte Stegreifdichterin einst von Friedrich Rückert in Versen besungen wurde. Heute ist Piersons Musik bis auf dieses Lied völlig vergessen. Wir haben jedenfalls mit unseren Volkshymnen wenig Glück; so populär das Lied jetzt ist, so ist es doch gleich dem Careyschen zum größten Teile Auslandsware.

Richard Wagner als Kulturerscheinung betitelt sich ein hundert Seiten starkes Buch von Wilhelm Peterson-Berger, dem bekannten schwedischen Tondichter, das der Verlag Breitkopf & Härtel in deutscher Übersetzung von Marie Franzos erscheinen läßt (Preis 2 Mk.). Peterson-Berger steht der deutschen Kunst seit seiner Jugend nahe, er hat einen Teil seiner musikalischen Ausbildung in Dresden bei Edmund Kretschmer und Hermann Scholtz erhalten, hat eine Reihe von Wagners und Nietzsches Prosaschriften ins Schwedische übertragen und war mehrere Jahre Wagner-Regisseur an der Stockholmer Oper.

Man wird das bescheidene Buch nicht etwa als eine unsre musikalische Kultur anerkennende sympathische Stimme aus dem neutralen Auslande allein betrachten, sondern geradezu als eins der wertvollsten Wagner-Bücher der letzten Jahre bezeichnen müssen. Es ist aus einer Reihe von vor fünf Jahren in Stockholm gehaltenen Vorträgen hervorgegangen, ebenso kurz wie gehaltvoll und unterscheidet sich in dieser Hinsicht stark von sehr vielen Abhandlungen über den Bayreuther Meister, die Legion werden. Man findet sich hier über alles unterrichtet, was man als Freund der Wagnerschen Kunst wissen möchte, und bei aller Knappheit wirft der Verfasser allerhand reizvolle Streiflichter in die Zeit von Wagners ältesten Vorahnen zurück, in nordische, nebelgraue Vorzeiten, aus denen er die gotische Tragödie erstehen läßt. Er betrachtet den Künstler Wagner überhaupt von einem pangermanischen Standpunkte aus und kommt zu Schlußfolgerungen, in denen er sein Heimatland Schweden zum Versuch der Schöpfung eines eigenen Musikdramas auffordert, das analog dem Wagnerschen, aber in vollkommeneren Verhältnissen Hellenismus und Germanismus verschmölze und so die germanische Selbstwiedererkennungsarbeit im Urheim und Stammort der nordeuropäischen Völker auf Erden vollendete. Vielleicht, so hofft er, wird einmal Schwedens bester Gewinn und größte Dankbarkeitsschuld an die Wagner-Bewegung gerade darin liegen, daß es sich auf dem Gebiet der wahren Kultur selbst erkennen gelernt hat, seine edelsten Verwandtschaften wie seine höchsten Möglichkeiten. In der Schlußbetrachtung: Schweden und die Wagner-Bewegung, führt er näher aus, wie er sich diese Vereinigung von Hellenismus und Germanismus denkt. Wird diese Tendenz seines Buches in den nordischen Ländern ohne Zweifel berechtigtes Interesse erwecken, so ist für uns der übrige Inhalt viel wichtiger. In den Kapiteln: Wagner und die Musikgeschichte, die Lebensprobleme in Wagners Drama, die Wagnersche Kultursynthese, die Wagner-Fehde und Nach dem Siege steckt nämlich so viel klares Urteil, scharfer Sinn, wird mit wenigen Sätzen immer deutlich und bestimmt das Wesentliche gesagt, auf das es eben ankommt, daß man gerade in unsern Tagen, wo man erfreulicherweise mit ungetrübtem Blick das Kunstschaffen Wagners zu überschauen beginnt, die Lektüre jedem warm anraten kann, der dicke Wälzer scheut und eine sichere Anleitung zu eigenem Überdenken dieser Fragen wünscht. Wenn Peterson-Berger unserm deutschen Musikleben jetzt den alexandrinischen Charakter aufgedrückt sieht, der sich außer durch allerlei lobenswerten historischen und kritischen Eifer auszeichnet durch die Stillosigkeit der experimentierenden Produktion und die Überschätzung aller Technik, wenn er neben einem großen Chaos von Künstlern, die alle in irgendeiner Form von Wagner loswollen, ihn zu übertrumpfen suchen und doch immer seine Sklaven bleiben, das kleine Chaos der äußersten Modernisten setzt, die, weil sie eben Sklaven des Übergroßen nicht sein wollen, dem schrankenlosen Individualismus Tür und Tor öffnen unter dem Rufe: Fort mit allem Ererbten! — so zeichnet er ein richtiges scharfes Bild von den Zuständen in der heutigen Musikpflege. Er hat vollständig recht, zu sagen, daß Wagner bis zum gewissen Grade und für einige Zeit hinaus den Vorrat des deutschen Volks an musikalisch ausdrückbaren Stimmungen und gestaltungsmöglichen Gefühlsstoffen erschöpft hat. Wir brauchen jetzt eine Pause, um Atem zu holen zu wirklich neuen, selbständigen Taten. Und letzten Endes ist es auch Wagners Verdienst oder Schuld, daß die innere Leere von einem Konzert- und Theaterbetrieb ausgefüllt wird, der noch nie so prunkhaft, rastlos und, wollen wir hinzufügen, so gottlos materiell gewesen ist. Das Genie Wagners ersteht dann in seiner Darstellung lebendig, glutvoll, packend vor uns; der Meister, den immer nur der tiefste Ernst

des deutschen Künstlers durchglüht hat, den aber unbewußt Erobererlust jagte, seinen Tönen die ganze Welt unterlegen zu machen. Eine Welt, die vor der musikdramatischen Erotik seines unerhörten Orchesterglutrauschs, wie endlich auch vor dem künstlerischen Religionserneuerer zu Bayreuth auf die Knie sinken mußte.



„Der Abt von Fiecht"

Oper in zwei Akten und einem Vorspiel von Martin Spörr
Uraufführung in Nürnberg

Von **Prof. A. Wildbrett**

Nürnberg, den 27. September 1917

Für Provinzbühnen ist die Uraufführung einer Oper ein seltenes Ereignis. Sie müssen sich dabei in der Regel mit Werken begnügen, bei denen der Erfolg der Erstaufführung an einem Hoftheater etwas in Frage gestellt ist. Auch die Oper „Der Abt von Fiecht" vom Dirigenten des Wiener Konzertvereinsorchesters und der Kissinger Kurkapelle Martin Spörr wird kaum einen großen Siegeszug über die Bühnen antreten; denn die Aufnahme des Werkes war nach dem Vorspiel und ersten Akt ziemlich kühl und steigerte sich zu lebhaften Beifallskundgebungen für den anwesenden Autor erst nach dem eindrucksvollen Schlusse der Oper.

Der Fehler für einen unbestrittenen Erfolg liegt in erster Linie daran, daß der gutgeschulte und recht begabte Musiker Spörr vermeinte, einem Richard Wagner gleich, auch ein Dichter zu sein. Das von ihm verfaßte Textbuch hat zu wenig Handlung. Ihr Inhalt ist folgender: Der Abt von Fiecht im Inntale war zehn Jahre zuvor Kommandant Ullwert einer von den Türken bedrohten ungarischen Festung. Da die Vorräte zu Ende sind und der Kampf gegen die Übermacht aussichtslos erscheint, muß der Fähnrich die Frauen, darunter Ullwerts Weib und Kind, durch einen unterirdischen Gang in Sicherheit bringen. Die Besatzung macht einen Ausfall und sprengt, als die Türken eindringen, den Pulverturm in die Luft. Ullwert hat sein Versprechen, standzuhalten, in der Sorge um das Schicksal der Seinen gebrochen, ist ihnen nachgeritten, ohne sie zu erreichen. Er glaubte sie tot und geht aus Sühne über seinen Verrat ins Kloster, wo ihm der als Bruder Ortwin aus Klosterneuburg eintreffende Fähnrich die Kunde bringt, daß Frau und Kind, aus türkischer Gefangenschaft befreit, nun in Wien sich aufhalten. Der Abt verschwindet aus dem Kloster, trifft beim Festzug, der zur Erinnerung an die Befreiung vom Türkenjoche stattfindet, vor dem Portale des Stefansdomes mit Gattin Irma und Tochter zusammen, um trotz des Bannfluches des Paters Carol nochmals einem Gelübde untreu zu werden und zu seiner Familie zurückzukehren.

Der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, in den der Held gerät, würde wohl einen bühnenwirksamen Stoff abgegeben. Aber die Dramatisierung gelang schlecht, weil Spörr in epischer Breite das Vorspiel, den ganzen ersten und halben zweiten Akt zur Exposition braucht, um endlich nach der Verwandlung des zweiten Aktes ins dramatische Fahrwasser zu geraten. Eine Menge überflüssigen Beiwerkes, das nur Gelegenheit zu dankbar zu komponierenden Episoden liefert, wird mitgeschleppt, und verschiedene Erzählungen hemmen den logischen dramatischen Aufbau und Fluß.

Entschieden ist der Musiker Spörr höher als der Dichter zu bewerten, wenngleich der Komponist keine neuen, auch nicht moderne Wege wandelt, sich vielmehr in den Bahnen der alten großen und Spieloper bewegt. Alle Achtung muß man vor Spörrs kontrapunktischem Können haben, mit welchem er das Leitmotiv im allgemeinen meidend, die für jede Szene hübsch erfundenen Themata verarbeitet und in selbständiger Führung Gesang und Orchesterstimmen polyphon zu verweben versteht. Auch die Chor- und Ensemblesätze haben Klang und Farbe. Die Instrumentation, im Blech zuweilen etwas dick ausgefallen, verrät den mit allen Orchestergeheimnissen vertrauten Kapellmeister. Das Liebespaar Peter und Marianne, für die Handlung an sich belanglos, ist in seiner Naivität reizend durch volkstümliche Melodien charakterisiert. Prächtig ist das Instrumentalvorspiel zum zweiten Akt gearbeitet, und den Höhepunkt bildet die Schlußszene, bei welcher das Zusammenklingen von Orgel und Chor in der Kirche mit den leidenschaftlichen dramatisch bewegten Sologesängen des Abtes, seiner Frau und des drohend mahnenden Paters Carol vor dem Portale einen gewaltigen Eindruck hinterläßt. Gerade diese Szene läßt ahnen, daß Spörr recht wohl das Zeug zum erfolgreichen dramatischen Komponieren in sich birgt, besonders, wenn er sich von der Verarbeitung herkömmlicher Ideen befreit und die große Linie in den Steigerungen anstrebt. Vorbedingung ist natürlich, daß er sich nach einem Dichter umsieht, der ihm ein dramatisch wirksames Textbuch liefert.

Um die Aufführung hat sich Kapellmeister Pitteroff durch sorgfältige Einstudierung sehr verdient gemacht. In den bewährten Kräften Frau Brun als Gattin Irma, Herrn Langefeld (Pater Carol), Biehler (Fähnrich), Zeisl (Peter) hatte der Komponist vorzügliche Anwälte für die Uraufführung seines Werkes gewonnen. Recht gutes Stimmaterial in der Titelrolle zeigte der neuangagierte Tenor Wagner, nur verrät das Spiel noch den Anfänger. Auch die Soubrette Frl. Schwarz (Marianne) ergötzte durch ihr frisches Stimmlein. Diese Hauptdarsteller mußten mit dem Dirigenten, dem Spielleiter Passy-Cornet und dem Dichterkomponisten mehrfachen Hervorrufen am Schlusse der Oper Folge leisten.



„Sappho"[1]

Musikdrama in drei Akten
Nach Grillparzers Trauerspiel von Hugo Kaun
Uraufführung im Neuen Theater in Leipzig

Grillparzers „Sappho", deren Inhalt man als bekannt voraussetzen darf, ist ein nachklassisches Meisterwerk, dessen Bedeutung und Art es in die Nähe von Goethes Iphigenie rückt. Hier wie dort: eine an sogenannter Handlung arme, an innerem, wirklich dramatischen Leben überaus reiche, an Empfindungen überquellende Dichtung, die auch schon ohne Musik ein musikalisches Drama genannt werden kann, in so eminentem Grade, daß zur Umwandlung für die Opernbühne nicht viel daran zu kürzen war. Die Art, in der Hugo Kaun dies getan hat, verrät großes Geschick und sicheren Blick. Man kann sagen, daß seine „Sappho" eines der besten Bücher nach Wagner ist, wobei selbstverständlich Grillparzern die Hauptsache zu verdanken ist.

Die „Sappho" ist, soviel wir wissen, Kauns erstes Bühnenwerk. Und von ihm, als einem der besten Namen in der der zeitgenössischen Tonsetzerwelt, bekannt durch hervorragende Sinfonien, Chorwerke, Lieder usw., war in diesem Falle eine zum mindesten gutgearbeitete, ehrliche, keinen Konzessionen nachgebende und keinen Äußerlichkeiten nachgehende, aus Eigenem schöpfende, den sogenannten Effekt verschmähende Musik zu erwarten. Das ist denn auch eingetroffen. Ja, noch mehr: die Chorszenen und Ensembles beweisen, daß Kaun für das Theater zu schreiben versteht, sie sind nicht nur meisterlich gearbeitet, sie zeigen auch im Aufbau, in retartierenden Momenten und im Abklingen die Hand des genau und sicher die Wirkung abschätzenden Bühnenkomponisten. Aber auch weniger: soweit es sich um die Charakterisierung der handelnden Personen, um den Widerstreit der Empfindungen, und das ist in diesem Drama der Kern, ja auch soweit es sich um Lyrik und schließlich um dramatische Gliederung und vor allem um Steigerungen dreht, fehlt es wohl nicht an Eigenart der Ge-

[1]) Klavierauszug und Buch bei Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

danken, aber doch sehr an ihrer Prägnanz und an Sicherheit der Gestaltung. In diesen Fällen, die den Hauptanteil ausmachen, ist Kauns Sprache zu herb und spröde, auch bei aller Meisterschaft der Instrumentalbehandlung nicht sinnfällig genug, um vollgültig bühnenwirksam zu sein. Die musikalische Psychologisierung — wie in Wagners Tristan — ist sicherlich beabsichtigt, aber sie scheitert an dem Mangel plastischer Thematik und Gestaltung. Kann man von Kauns „Sappho" nur mit hoher Achtung sprechen, so wird ihr deshalb doch kaum ein längeres Bühnenleben vorauszusagen sein.

Der Erfolg der von Dr. Lert inszenierten, von Prof. Lohse dirigierten, mit Frau Gura-Hummel in der Titelrolle, Frau Modes-Wolf als Melitta und Herrn Jäger (Phaon) gut besetzten und wohlgelungenen Uraufführung (am 27. Oktober) war für den anwesenden Tonsetzer sehr ehrenvoll und steigerte sich ganz besonders am Schlusse. ♯

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Mitte Oktober

Vom vierten bis zum achten Oktober acht große Orchesterkonzerte — mehr kann man für den Anfang der Saison nicht verlangen! Das Wichtigste war darunter die zweimalige Aufführung von Liszts Faustsinfonie unter Nikischs Leitung und eine von Wagners Faustouvertüre unter Mikorey. Erstere fand als Hauptteil des ersten Philharmonischen Abonnementskonzertes statt, letztere an einem sogenannten Beethoven-Wagner-Abend. Selbiger war ungewöhnlich. Der Dessauer Generalmusikdirektor trug das an sich hier mehr als landgeläufige Werk mit dem Philharmonischen Orchester in einer Art vor, die ungemein anregte, in sich vollendet war und bei Wagner auch durch gesunde, frische Tempi einen erquickenden Gegensatz zu der langsamen neubayreuthischen Schläfrigkeit bildete. Da sprühte der Feuerzauber in ganz andern Funken auf. Theodor Lattermann sang ihn. Er fesselte uns mit dieser Leistung mehr als mit dem Vortrage der sechs geistlichen Lieder von Gellert-Beethoven, die sich zum Teil in dem Spengelschen, an sich ja recht geschickt gewebten Orchestergewande gar zu verloren ausnahmen. Angemessener war dieses in den beiden Gesängen Adelaide und An die Hoffnung. Letzteren gestaltete Ottilie Metzger zur dramatischen Szene aus. Ihre wundervolle Stimme, deren Töne alle reines Gold sind, ließ auch Adrianos große Arie aus Rienzi mächtig wirken. Dagegen hörte man an Paul Hansens Operntenor allzu häufig das, was auf der Bühne glimpflich verborgen bleibt. Im ganzen war hier ein „Beethoven-Wagner-Abend" gegeben, den man gern von der gewohnten Überzahl seinesgleichen ausnahm. Dagegen verlief der, mit dem das Blüthnerorchester seine Konzerte begann, in der gewohnten Weise. Auch ein vom Weimarer Generalissimus Raabe geleitetes Sinfoniekonzert regte nicht an, falls nicht sein Hauptstück, uraufgeführte Orchestervariationen nebst Fuge über ein Thema von Beethoven, womit Max Reger einen neuen Beweis seiner Talentlosigkeit für den Orchestersatz hinterließ, diesen oder jenen zu Beifallsäußerungen veranlaßte. Die fielen aber schwach genug aus. An Bachs folgendem Edur-Konzerte war nur die durchaus nicht für das Bach-Spiel prädestinierte Geigerin Frieda Cramer und der unplastische Orchesterfluß neu, an der abschließenden Brahmsschen Cmoll-Sinfonie die aufdringliche Roheit der Bläserfüllstimmen. Wozu also die Mühwaltung? Anders stand es um Hermann Henzes erstes Orchesterkonzert. Hier war alles neu und fast alles gräßlich. Die erste Hälfte — ein „Levantinisches Rondo" von H. Unger und drei chinesische Lieder Op. 19 von W. Braunfels — ging noch allenfalls an, aber im zweiten Teile sagten sich die Füchse Gutenacht, denn da hörte die Musikwelt auf. Harlekins Reigen Op. 46 von F. Busoni ist offenbar ein schlechter Witz, den sich der große Pianist mit seinem Publikum gestattete, worauf schon die Vorrede, eine „arlechineske Philosophie" zu deuten schien. Das Stück selber, mit dem Tenorsolo ohne Worte (!) am Schlusse, brachte denn auch die Gesichter der Zuhörer zum augurischen Schmunzeln. Immerhin sprach sich da ein origineller, reifer, wenn auch verschrobener Künstler mit souveräner Meisterschaft aus. Dagegen war das „Zweite Tonspiel" von K. Schubert die Ausgeburt eines kompositorischen Anfängers, die weder Talent, noch Herrschaft über die Mittel, noch überhaupt Tonsinn bekundete. Überall der blödeste Mißklang in Harmonie und Orchesterfarbe, von Melodie überhaupt nichts, und was der junge Mann vollends am Schlusse zusammenkontrapunktierte, ging auf keine Kuhhaut. Er spiele Klavier, worin er Ausgezeichnetes leistet, und befleißige sich im übrigen der Selbsterkenntnis. Anders ging's in Bruno Kittels Sinfoniekonzerte her. Da hatten wir die erste heurige Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie, der Händels Hallelujah und Glucks Aulidische Iphigenienouvertüre vorausgingen. Man empfing die gewohnten guten Choreindrücke und die gewohnten schlechten vom Soloquartette. Tags darauf, am 15. Oktober, spielte die dänische Pianistin Ellen Andersson im Sonntagssinfoniekonzerte des Blüthnerschen Orchesters das neue Klavierkonzert von Wilhelm Stenhammar (Op. 26, dmoll). Es ist einsätzig, etwa in der Art von Liszts Esdur-Konzert angelegt, hat eine pianistisch ausgezeichnete, recht schwierige Prinzipalstimme und eine stark unterstrichene, im Finale allzu geräuschvolle Orchesterpartie. Die Erfindung ist selbständig; man könnte da höchstens eine Neigung für Brahms herauswittern Frau Andersson blieb dem interessanten Werke nichts schuldig. Ihr großer Anschlag, ihre zuverlässige Technik und ihr gesunder Vortrag hätten ihm zu einem entschiedenen Erfolge verholfen, wenn der Dirigent und sein Orchester ihre Aufgabe besser begriffen hätten, als es leider der Fall war. So aber blies man gerade im Finale so wild darauflos, daß man vom Klaviere, trotzdem dort seine Klangfähigkeit voll ausgenutzt ist, nichts mehr hörte und das Publikum die Inspiration verlor. Auch sonst passierte im Orchester vieles, was eine weniger sichere Spielerin als Frau Andersson der Entgleisung nahe gebracht haben würde. Unter besseren Umständen dürfte aber die tüchtige Künstlerin mit dem wertvollen Werke auch eines glänzenderen Erfolges sicher sein. Dasselbe vermag ich ihrem Kollegen Richard Singer nicht für das Cdur-Konzert von Julius Kopsch zu prophezeien, welches in dem Sinfoniekonzerte von Ludwig Rüth zur ersten Aufführung kam. Auch es ist einsätzig, aber musikalisch wie pianistisch unfruchtbar, erstickt im Orchestergelärm, beleidigend durch krasse Kakophonie. Noch fürchterlicher war die vierte Sinfonie Op. 29 von Carl Nielsen, ebenfalls einsätzig und 35 Minuten lang. Sie trägt die unverständliche Überschrift „Das Unauslöschliche" und schreit den Hörer gleich eingangs in den gräulichsten Disharmonien an. Die Pauke tritt in ihr fast als obligates Soloinstrument auf; dort, wo sie sich mit der Violine zu einem Soloduette verbindet, liegt die Oase in dieser sinfonischen Wüste: dort wird man wider Willen heiter gestimmt. Besser und musikalischer mutete die dritte Neuheit des Konzertes an, eine sinfonische Dichtung „Carneval" von Ferdinand Scherber. Das Beste war aber Webers alte Freischützouvertüre, mit der Herr Rüth in verständigen, emanzipierten Tempi sowohl wie im besonders sinnigen Vortrage gewisser Partien bewies, daß er zu den ungewöhnlichen, berufenen Orchesterleitern gehört. Als solcher ist Julius Prüwer in Breslau längst geschätzt; sein hiesiger „Richard-Strauß-Abend" erfreute besonders durch die Klarheit der vorgetragenen kom-

plizierten Orchesterwerke, bot aber sonst nichts Bemerkenswertes dar.

In der Kammermusik begannen drei wohlbekannte Vereinigungen: das Klinglersche Streichquartett mit Haydn, Mozart und Beethoven, das Fiedemannsche mit Beethoven, Brahms (Klavierquintett) und Mozart (Streichquintett in G moll), ferner das Damenklaviertrio von Ella Jonas-Stockhausen. Da war überall der Saal dicht von einer treuen Stammgemeinde besetzt. Die Leistungen erschienen sowohl bei Fiedemann wie bei Jonas-Stockhausen des höchsten, uneingeschränkten Lobes würdig. Es gilt der Letztgenannten nicht zum wenigsten wegen ihres dezenten, echten Kammermusikspieles. Das war nirgends vom Klavierakrobatentume angefressen. Auch Frau James-Kwast, die bei Fiedemann am Flügel saß, fiel vorteilhaft durch ihren maßvollen Anschlag auf. Dergleichen muß angesichts der stillosen Allüren der meisten „Konzertpianisten" beim Kammermusikspiele immer wieder betont werden. Das genannte Damentrio trat übrigens nur bei Beethovens C moll-Trio in Aktion, dann erweiterte es sich zu Schumanns Klavierquintett und Schuberts Forellenquintett, was alles in feiner, abgeklärter Arbeit dargeboten wurde. Auch der Solovioloncellist der Philharmoniker, M. Orobio de Castro, einer der in deutschen Orchestern so naturgemäßen Ausländer, widmete die erste Hälfte seines Abends der Kammermusik: E dur-Sonate von Valentini und C dur-Suite von Bach. Seine Technik war höchst virtuos, sein Ton litt am Instrumente, das zu hell ansprach und wie Gänsegeschnatter klang, wenn ihm in hoher Lage schnelle Figuren abgenötigt wurden. Seb. Bach kam dann wieder als Komponist für die Solissimovioline bei Else Mendel-Oberüber zu Worte. Da war aber dennoch eine uraufgeführte Suite in C moll (Op. 131 d) für Solissimoviola, ein Monstrum von Max Reger die Hauptsache. Dergleichen Sachen sind für die Studierstube sehr nützlich, im Konzertsaale aber eine Qual. Das sollte auch der berühmte Violoncellist Paul Grümmer bedenken, der seinen Abend ausschließlich dem alten Thomaskantor weihte. Sein tüchtiger Berner Kollege Lehr spielte ebenfalls eine von denen Violoncellsuiten, erweckte aber natürlich mit Sonaten von Marcello und Boccherini ein stärkeres Echo im Publikum. Ein vierter konzertgebender Violoncellist, der hier bereits wohl renommierte Kratina, begann mit Beethovens A dur-Sonate, deren Klavierstimme Ilonka von Pathy dezent und fein ausführte. Dagegen wurde Rubinsteins D dur-Sonate, die Otto Hutschenreuter, einer unserer spielfreudigsten heimischen Violoncellkünstler, in einem öffentlichen Lehrerkonzerte des von ihm geleiteten „Konservatorium des Westens" aufrichtete, durch seine Pianistin verdorben. Die Dame hieb mit einer solchen Berserkerwut auf die Tasten ein, daß man von ihres Partners schönem Tone nur selten etwas vernahm. Ein dezenter Kammermusikanschlag muß doch heutzutage eine sehr schwierige Sache geworden sein! So weit sind wir endlich mit unserer dilettantisch-naturalistischen Gewichtspieltechnik, die den „Fingerdrill" zum alten Eisen warf, gekommen. Das blecherne Zeitalter des Klavierspiels! Wie auf die Violoncellabende, so kann ich auch auf die eigentlichen „Sonatenabende" nicht näher eingehen. An dem, den Alexander Feinland und Ludwig Dingeldey gaben, hörte man wieder einmal die selten gewordene G dur-Sonate von Anton Rubinstein. Vielleicht traut man sich nun auch einmal an ein Klaviertrio oder Streichquartett des einst so gefeierten Tondichters heran und sollte da doch nicht länger den Weizen mit der Spreu verschütten. Schließlich sei noch die exquisite Kammermusik herausgegriffen, die Suzanne Chaigneau-Joachim, eine Schwiegertochter des verstorbenen Hochschuldirektors, veranstaltete. Hier hörte man eins von den hübschen Boccherinischen Streichtrios, welches die Konzertgeberin mit den Herren Bandler und Becker spielte. Das war denn noch interessanter als Schumanns vorausgegangenes Klavierquartett, denn es hatte den Reiz der — Neuheit.

Sonst standen besonders die Lieder- und Klavierabende im Vordergrunde. Einmal klavierten gleichzeitig Egon Petri, Alfred Höhn und das Schwesternpaar Nelly und Elisabeth Kotany. Ich war bei Petri und Höhn. Letzterer zeichnete sich wieder durch den Vortrag von Beethovens Op. 106 aus, wo er in der Schlußfuge mit leichter Sicherheit über die Fährnisse hinwegkam. Im Adagio nahm er das heute so beliebte überlangsame Tempo, das Achtel zu M. M. 60, während man da ruhig bei dem alten Maße M. M. 92 bleiben sollte. Außer den Genannten spielten nach Max Pauer, Edwin Fischer, Anna Gabain, Hedwig Doebel-Nissen und Alice Krieger. Anna Gabain opferte sich wieder ganz für die Zeitgenossen, Hedwig Doebel-Nissen zum Schlusse ebenfalls, indem sie eine Fantasiesonate des Berliner Meisters E. E. Taubert vortrug. Diese vielen Klavierabende wurden nun weit durch die Liederabende überboten. Deren Zahl war Legion. Auf ihren Programmen gewahrte man häufig eine Wendung zum Besseren, eine Abkehr von der gewohnten Tretmühle. Neue Komponisten wie Conrad Ansorge, Vollerthun, Hugo Rasch, Fährmann, E. Straesser, Marx, Fritz Jürgens u. a. m. waren da und ebenso ältere, die sonst ungerecht vernachlässigt wurden, wie R. Franz, A. Rubinstein, Jensen, Cornelius, Weber, Mendelssohn u. a. m. Wegen des gestrengen Befehles der Papierersparnis können wir auch hier auf nichts näher eingehen. Somit sei nur gemeldet, daß von Einheimischen die Königl. Sängerin Cläre Dux und von Fremden die Münchener Hofopernsänger Karl Erb und Paul Bender die größten Erfolge beim Publikum wie bei der Kritik hatten.

Aus Freiburg i. B.

Von Dr. Sexauer

Mitte Oktober

Das im Frieden rege musikalische Leben Freiburgs wurde im Winter 1916/17 durch die Zeitverhältnisse merklich beeinträchtigt. Das schon im Vorjahr geschlossene städtische Theater nahm auch heuer seinen Betrieb nur zu Gastspielen wieder auf. Obwohl erste Kräfte von nah und fern dazu beigezogen wurden und wir in dem städtischen Kapellmeister Starke eine Kraft besitzen, die routiniert genug ist, um einen aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzten Musikkörper zusammenzuhalten, konnten diese Vorstellungen, namentlich da das Theaterorchester und das technische Personal durch den Krieg stark vermindert sind, nicht so vorbereitet werden, daß sie unbedingt künstlerisch hätten befriedigen können. Von den Aufführungen der Opern Siegfried (mit O. Bolz aus Stuttgart in der Titelrolle), Walküre, Fidelio (vorwiegend Künstler vom Mannheimer Hoftheater), Hänsel und Gretel und Königskindern (H. Neugebauer aus Karlsruhe Königssohn, Charlotte Kuhn-Brunner aus München Gänsemagd, R. Breitenfeld aus Frankfurt Spielmann) kann die letzte als die gelungenste bezeichnet werden. Besser stand es natürlich mit den Gesamtgastspielen der Karlsruher Hofbühne, die uns unter Hofkapellmeister Lorentz vortreffliche, stilgerechte Vorstellungen von Zauberflöte und Tannhäuser (mit dem Tenoristen Tänzler von Braunschweig als Gast im Gastspiel) boten. Die im Februar einsetzende Kohlenknappheit machte dann der Spielzeit ein Ende. — Unser Chorleben lag ganz darnieder, und auch Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters unterblieben mit einer wenig glücklichen Ausnahme. Mit guten Solistenkonzerten dagegen versorgten uns die hiesigen Konzertunternehmungen reichlich. Die berückende Tonschönheit und hohe Gesangskultur der Cläre Dux, die poesievolle Klavieristik Edwin Fischers, die Genialität Adolf Buschs, der leider auf Klavierbegleitung angewiesen war, lernten wir zum ersten Male kennen, ein vertrauter Gast ist uns der feinsinnige Pianist W. Ruoff geworden, und des häufig aus Stuttgart herüberkommenden Max Pauer überragende Größe haben wir zu höchster Entwicklung, wie sie sich in seinem diesjährigen Beethoven-Abend offenbarte, mächtig emporwachsen sehen. Josef Pembaurs virtuoses Spiel und seine durchdachte, wenn auch manchmal überraschende Auffassung erweckten höchstes Interesse, größte Bewunderung sein Zusammenspiel auf zwei Klavieren mit seiner Gattin Frau Maria Pembaur. Bleibende Werte künstlerischen Genießens ver-

mittelten uns der sympathische Liedergesang Ilone Durigas und die an Werken von Reger, Brahms und Chopin ihre Meisterschaft bekundende Frau Quast-Hodapp. Die hohen Qualitäten der von Prof. Klingler und von Prof. Wendling geführten Quartettvereinigungen sind bekannt; beide brachten neben anderem Reger, das Klinglerquartett Op. 121, das Wendlingquartett mit dem Stuttgarter Klarinettisten Draisbach das hier zum ersten Male gehörte Op. 146 durch vollendete Ausführung dem Publikum nahe. Der Wagner-Sänger Hensel, die mit sehr schöner und gut geschulter Stimme begabte, aber im Vortrag kühle Sopranistin Marie Lydia Günther und die zweifellos ernst zu nehmende jugendliche Geigerin Eva Bernstein seien von auswärtigen Künstlern noch erwähnt. Von einheimischen steht an erster Stelle Julius Weismann, der mit der ausgezeichneten Basler Violinistin Anna Hegner in hinreißender Wiedergabe seine Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria, für Klavier und Violine, ein Werk von großem Gedanken- und Farbenreichtum, und sein Op. 69, eine neue Sonate für Violine und Klavier, aufführte, die neben eindrucksvollen Schönheiten auch allzu neutönerische Strecken aufweist. Ein Kompositionenabend von Bruno Stürmer erregte schöne Erwartungen auf weitere und größere Werke des jungen Künstlers. Mehr als vokales Interesse dürfen auch der begabte Pianist Dr. Johannes Hobohm und die Mezzosopranistin Margarete Gaede beanspruchen.

Aus Köln

Von Paul Hiller

Ende Oktober

Im Juli hat unser städtischer Kapellmeister Hermann Abendroth wiederum vier Beethoven-Abende im Opernhause mit dem verstärkten städtischen Orchester veranstaltet, die einen sehr schönen und anregenden Verlauf nahmen und von seiten der alle Räume füllenden Hörerschaft mit begeisterter Zustimmung aufgenommen wurden. In zweckdienlicher Verteilung gelangten von Sinfonien die erste, zweite, dritte, vierte, fünfte, sechste und achte zur Wiedergabe, ferner die Ouvertüren zu Egmont und König Stephan, die Klavierkonzerte in G und Es dur, das Violinkonzert D dur, die Florestan-Arie in der ersten Fassung und der Liederzyklus „An die ferne Geliebte" mit Weingartners Orchestersatz. Als Solisten wirkten in bekannt rühmlichem Stile Anna Hirzel-Langenhan, Hedwig Mayer, Felix Berber-Credner und Carl Erb. Da Abendroth als nicht minder ausdrucksberedter wie feinsinniger Beethoven-Interpret so recht im Geiste der Tonstücke zu Werke ging, ergaben die Aufführungen zumal für den vertrauten Hörer eine Quelle hohen Genusses.

Besondere Beachtung verdiente und fand als Beginn der neuen Konzertsaison eine auf die Tage vom 28. September bis 1. Oktober entfallende Gruppe von Aufführungen von Werken Ewald Straessers. Der im bergischen Örtchen Burscheid 1867 geborene ausgezeichnete Musiker, dessen Tonschöpfungen im Laufe des jüngsten Dezenniums stetig erhöhte Berücksichtigung und in den wesentlichsten deutschen Musikstädten große Erfolge ehrlichster Art gefunden haben, hat so lange als Lehrer und Tonsetzer vornehmen Stils in Köln gewirkt, daß man ihn mit Recht hier gerne als einheimischen anspricht. So ist es auch nicht zu verwundern, wenn kunstinteressierte Kreise sich den jetzigen Moment, da Straesser von seiner offiziellen Berufstätigkeit als Lehrer der Theoriefächer am Konservatorium zurücktritt, um sich ganz seinem kompositorischen Schaffen widmen zu können, auserwählt haben, des letztern Art in diesen drei aparten Veranstaltungen gleichsam geschlossen zu zeigen. Den Anfang machte ein Abend der Musikalischen Gesellschaft, bei dem zwei erstmalig gehörte Werke, ein Trio in D dur für Klavier, Violine und Violincell (Lazzaro Uzielli, Bram Eldering und Friedrich Grützmacher) sowie eine D dur-Sonate für Klavier und Violine (Hedwig Mayer und Eldering) als bedingungslos sehr empfehlenswerte Tonstücke von schöner Erfindung und gewählt-vielberedter Ausgestaltung reichen Beifall der sachkundigen Hörerschaft fanden. Die von Frl. Lully Alzen (Krefeld) vorgetragenen Lieder für Alt, deren Begleitung eine so etwa gleichberechtigte Rolle spielt und manchen poetisch empfundenen illustrativen Zug aufweist, den Straesser selbst am Flügel wirksam vermittelte, sind je nach mehr oder weniger geglückter Aufnahme der textlichen in die musikalische Stimmung ziemlich verschieden zu bewerten. Es folgte ein ungemein anregendes Vormittagskonzert, dargeboten von der Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde (Hotel Disch), zu dem vorweg das illustre Leipziger Gewandhaus-Quartett gewonnen war. Die Künstler brachten die reichen Schönheiten des Streichquartetts G dur, Werk 12, Nr. 2, dessen ungewöhnliche melodischen Reize und meisterliche Stimmenführung in ihrer köstlichen Frische und ungesuchten Originalität das Tonstück als eine der willkommensten Gaben auf diesem Gebiete legitimieren, zu ausgezeichnetsten Eindrücken. Dann gelangte ein erst im Vorjahre entstandenes Klarinettenquintett G dur, Werk 34, zur Uraufführung. Es stellt sich als eine vollgültige Probe auf seines feingeistigen Erzeugers idealgerichteten Kammermusikgeist dar, bewährt Straessers tonsetzerische Physiognomie besonders eigenartig und präsentiert uns das mancherlei Interessante, was er uns zu sagen hat, in den Formen des souverän gestaltenden Satztechnikers. Zur prächtigen Wiedergabe vereinigte sich mit den Quartettgenossen Wollgandt, Hermann, Wolschke und Klengel der vielvermögende einheimische Klarinettist Friede, und es gab einen recht ausgiebigen Erfolg. Unter den an dieser Stelle von Frl. Maria Mora v. Goetz bis auf einige Intonationsschwankungen sehr rühmlich vorgetragenen Sopranliedern, deren einzelne Bestgelungenes bedeuten, haben wohl am meisten Anspruch auf Anerkennung die Gesänge, bei denen der allerdings stets geistreich erdachte Klavierpart nicht zu sehr in den Vordergrund tritt und die öfters recht sinnig geführte Gesangsstimme in mehr fließender Rhetorik um so eindringlicher zum Hörer spricht. Am dritten Tage gab es ein großes Konzert im Gürzenich unter Mitwirkung des von Hermann Abendroth geleiteten städtischen Orchesters und des bestbekannten jungen Geigers Adolf Busch (Wien). Erstes der für hier gewählten drei Tonschöpfungen war der als Werk zehnfigurierende Prolog für großes Orchester, entlehnt aus der 1892 geschriebenen „Sinfonischen Fantasie". Der in der ersten Strecke unter eindrucksvoller Verwendung der Blechbläser obwaltende feierliche Charakter wird von schönen Melodien des Streicherchores abgelöst, es herrscht eine gleichsam sehnsuchtsvoll erwartende Stimmung vor, und eine kurze kraftvolle Polyphonie vermittelt den Übergang zum lyrisch zarten Ausklang. Das gleichfalls zur Uraufführung gelangende, von Busch in seiner grundmusikalischen, feinen Art vorgetragene Violinkonzert D dur, Werk 36, läßt in der insgesamt sehr distinguierten und kunstvollen Arbeit ein interessantes wechselseitiges Verhältnis zwischen Solostimme und Orchester beobachten Im virtuosen Elemente vielgestaltig und dankbar ausgearbeitet mit dem zum Teil recht aparten Rhythmen sehr schwungvoll wirkend und zumal im Larghetto eine gesangsreich breite Melodik vornehmer Prägung entfaltend, hinterläßt das den Komponisten auf der Höhe seines Schaffens zeigende, subtilen Geschmack mit hoher Reife verbindende, nur gegen Schluß etwas kühl ansprechende Konzert die schönsten Eindrücke. Die den Abschluß der Aufführungen bildende, hier wie in den sonstigen Musikzentren schon länger wohlbekannte erste Sinfonie G dur nimmt, wie wohl allgemein anerkannt wird, als inhaltlich bedeutendes, hinsichtlich der thematischen Durchführung und Detailtechnik des Satzes die besten Vorbilder der letzten Epochen erreichendes Werk einen vornehmen Rang unter den neuzeitlichen Erzeugnissen der Gattung ein. Abendroth, der auch dem Prolog ein glänzender Mittler war und dem Violinkonzert nicht minder jede mögliche orchestrale Chance bot, hat Straessers sinfonische Absichten bedingungslos klar veranschaulicht und das Ganze im schönsten Lichte dem Empfinden der Hörer so recht nahe gebracht. Ewald Straesser wurde im Gürzenich wie bei den anderen Veranstaltungen überaus herzlich gefeiert.

Das erste Gürzenichkonzert begann mit dem „Festlichen Präludium“ für Orchester und Orgel, das Richard Strauß 1913 zur Einweihung des neuen Konzerthauses in Wien geschrieben hat. Das in der äußeren Anlage pompöse Tonstück verlangt mit seinem bedeutenden instrumentalen Aufwande bei der gewaltsamen Behandlung, in der zeitweilig verschiedene Themen mehr gegen- als miteinander ausgespielt werden, starke Nerven von den Hörern. Dieses Präludium ist eben eine mit manchen der für den Komponisten charakteristischen Wahrzeichen ausgestattete Arbeit, die sich nach Form, Inhalt und Ausgestaltung mit dem stark bombastischen Wesen nicht über den Eindruck einer ausgesprochenen, nicht gerade glücklichen Gelegenheitsarbeit zu erheben vermag. Wenn Hermann Abendroth und das Orchester sowie der an der Orgel meisterlich waltende Franz Michàlek für das hohle Lärmstück das Menschenmögliche getan haben, so bedeutet das die um Milderungsgründe bemühte Verteidigung einer verlorenen Sache. Dann aber Bronislaw Hubermann! Der ausgezeichnete Wiener Geiger lieh seine Kunst zunächst dem Violinkonzert G dur des 1876 verstorbenen Hermann Götz, des Komponisten der prächtigen Oper „Die Zähmung der Widerspenstigen“, und wenn Hubermanns entzückender, seelenvoller Ton wie seine in hohem Maße bewundernswerte Beherrschung des Intruments die Herzen der Musikfreunde freudig schlagen ließen, so hatte man auch allen Grund, dem Künstler für die Vermittlung der Bekanntschaft mit dem gewählten Werke dankbar zu sein. Das Violinkonzert enthält ein seltenes Maß feinster, sinniger Melodik, und in engem Zusammenhange mit der Sologeige bewegt sich das sie ergänzende und gleichsam Rede um Rede mit ihr tauschende Orchester. Das ganze ist eine höchst reizvolle Tondichtung, der man sehr gerne öfters begegnen wird. Zum Gedächtnis des am 12. Mai verstorbenen trefflichen einheimischen Lehrers und Künstlers Otto Klauwell gelangte dessen Chor- und Orchesterstück „Abendfrieden“ zur Aufführung. Der kunstvolle und gleichwohl schlicht anmutende, allerdings nicht gerade originelle Chorsatz mit seinen ziemlich breit angelegten Schilderungen und die wohllautende Instrumentalsprache erzielten bei sehr löblicher Gesamtwiedergabe sympathische und achtunggebietende Eindrücke. Nachdem Hubermann mit dem bestrickend schönen Spiel der köstlichen Beethovenschen Romanzen G und F dur, virtuos unterstützt vom Orchester, erneuten Triumph gefeiert hatte, bot Abendroth mit einer nicht minder verständnisinnigen als im Ausdrucksreichtum glanzvollen Wiedergabe von Mozarts Jupitersinfonie eine wahrhaft erlesene Spende, für die das Gürzenichpubliknm enthusiastisch dankte.

Vom Opernhause soll im nächsten Briefe die Rede sein.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende Oktober

Gleichsam über Nacht sind wir mitten in die Konzertflut geraten. Große Chor- und Orchesteraufführungen, Kammermusikabende verschiedenster Art, vokale und instrumentale Solokonzerte: Alles hat schon stattgefunden. Und bei zumeist fabelhaftem Andrang, die Hauptkonzertbureaus Heller und Knepler (als Nachfolger der Hofmusikhandlung des † A. J. Gutmann) wissen der Unzahl Billets Heischender kaum zu genügen, der ausverkaufte Saal ist bei uns in Konzert und Oper, wie auch leider! bei den abgespieltesten banalen Operetten zur Regel geworden. Es ist, als wollten sich die Leute noch mehr „künstlich“ als „künstlerisch“ betäuben, um sich über den immer schwieriger werdenden wirtschaftlichen Kampf ums Dasein wenigstens zeitweise hinwegzutäuschen. Schon seit Kriegsbeginn sind bei uns zyklische Aufführungen von Werken einzelner berühmter Meister besonders beliebt und diesfalls entschieden Beethoven der eigentliche musikalische Jahresregent. So auch heuer wieder in dem nun eröffneten neuen Musikjahr 1917/18. Aber während man ihm sonst — wo er nicht allein das Gesamtprogramm beherrschte — gewöhnlich einen andern großen „Klassiker“ oder „Romantiker“: so Haydn, Mozart, Schubert, besonders häufig auch Brahms zur Seite stellte, ist diese Ehre für das jetzige neue Musikjahr fast ostentativ Richard Strauß zuteil geworden. So kündigte O. Nedbal für die von ihm stets so hinreißend temperamentvoll geleiteten acht Sinfoniekonzerte des „Wiener Tonkünstlerorchesters“ einen eigenen Beethoven-Strauß-Zyklus an, so daß nacheinander an jedem Abend je eine Beethovensche Sinfonie (diese in chronologischer Folge) und ein Orchesterwerk von R. Strauß zur Aufführung kommen sollen (dazu natürlich, um den Abend zu füllen, noch einzelne andere klassische und moderne Werke mit Berücksichtigung hervorragender Solovirtuosen). — Den „Beethoven“-Zyklus zu vollenden, bringt dann noch ein außerordentliches Konzert die „Neunte“ und ein zweites, so bezeichnetes wieder Beethoven und Strauß zusammen: von ersterem das Es dur-Klavierkonzert (gespielt von K. Ansorge), von letzterem die in Wien besonders beliebt gewordene Alpensinfonie.

Aber auch der „Wiener Konzertverein“ (unter F. Löwe) und die Gesellschaft der Musikfreunde (unter F. Schalk) bringen R. Strauß ihre besondere Huldigung dar, indem je ein ganzes der von ihnen dirigierten Abonnementkonzerte den Werken des genialen Orchestertechnikers und -poeten allein eingeräumt wird. (Ich werde darüber von Fall zu Fall getreulich berichten.) Was eigentlich die auffallende Berücksichtigung der kühnen R. Straußschen Muße gerade in dem nun begonnenen Musikjahre veranlaßte, erschien nicht recht klar, da ja — indem der Meister am 11. Juni 1864 in München geboren — keine diesbezügliche Jubelfeier oder sonst etwas dergleichen ihm gegenüber zu begehen war.

Nun sei dem wie ihm wolle, die Konzertunternehmungen kommen dabei trefflich auf ihre Rechnung. So brauchte Nedbal seinen Beethoven-Strauß-Zyklus (von dem am 18. Oktober der erste Abend mit größtem Erfolge stattgefunden) nur anzukündigen, und alsbald waren alle Sitzplätze vergriffen. Bei den Sinfonieabenden des Konzertvereines und den Gesellschaftskonzerten bereitet sich dasselbe vor.

Die großen Choraufführungen haben bei uns am 14. Oktober mit einem glänzenden Festkonzerte der voriges Jahr hier neu gegründeten Wiener Oratorienvereinigung ihren Anfang genommen, und zwar zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Dirigentenjubiläums ihres ausgezeichneten Konzertdirektors, des k. k. Prof. Hans Wagner. Als Aufführungsobjekt waren Haydns in Wien so unendlich populäre „Jahreszeiten“ gewählt worden, welche H. Wagner an der Spitze der neuen Oratorienvereinigung schon am 3. Dezember 1916 — sehr sorgfältig einstudiert — gebracht hatte. Aber damals konnte man — so bald nach dem Hinscheiden Kaiser Franz Josefs I. — für den mehr frohen, heiteren Charakter des unsterblichen Werkes nicht in der rechten Stimmung sein. Die stürmisch jubelnde Schlußsteigerung der „Weinlese“ hatte damals Prof. Wagner sogar taktvollerweise gestrichen. Jetzt, nachdem seit dem verhängnisvollen Novembertage von 1916 fast ein ganzes „Trauerjahr“ verstrichen, konnte man sich den blühenden, unverwelklichen Schönheiten der „Jahreszeiten“ mit voller Unbefangenheit hingeben und, da diesmal zu den wieder prächtig einstudierten Chorleistungen ein nunmehr erstklassiges Solotrio (als Sopran Frau M. Lefler, dann die Herren J. A. Boruttau [Tenor] und J. v. Manowarda [Baß] — letzterer und die Damen von der Volksoper) sowie zur Begleitung das unübertreffliche philharmonische Orchester trat, gab es — von H. Wagner in gehobener Selbststimmung mit wahrhaft jugendlichem Feuereifer dirigiert — ein ganz wunderbares Ensemble, das von dem massenhaft erschienenen Publikum mit stürmischer Begeisterung aufgenommen wurde. Besonders die schwungvollst herausgebrachte „Weinlese“ schlug ein, wie in Wien vielleicht noch nie, und wollte nach diesem Stück, wie auch nach dem Schlusse des Ganzen die Hervorrufe für den Dirigentenjubilar (der auch mit den üblichen Ehrenkränzen bedacht wurde) und seine Getreuen gar nicht enden. Einen Sondertriumph feierte Frau Lefler mit ihrem prächtig-metallischen (in der Volks-

oper auch bei Richard Wagner im dramatischen Feuer erprobten) Solosopran, ihrer flüssigen Technik und ihrem künstlerisch edlen Vortrag.

Der Aufführungsraum war diesmal wie auch bei allen früheren Chorkonzerten der neuen Oratorienvereinigung der für dergleichen doch noch immer am meisten akustisch günstige große Musikvereinssaal.

Von Prof. H. Wagner möchte ich heute noch kurz erwähnen, daß er, am 19. Dezember 1872 zu Schönkirchen bei Matzen in Niederösterreich geboren, nach gründlichster musikalischer Vorbildung bei berufenen Fachmännern seine ersten Dirigentensporteln als Chormeister des Gesang- und Orchestervereins in Koems 1892 — also eben vor fünfundzwanzig Jahren — verdiente, damals daselbst auch schon große Chorwerke aufführte. Besonders glänzend leitete er später (von 1902 an) durch eine Reihe an Jahren den „Wiener akademischen Gesangsverein" daselbst, u. a. auch eine höchst erfolgreiche Bruckner-Liszt-Propaganda betreibend. Und zwar auch durch besonders lehrreiche, erläuternde Vorträge am Klavier. Seine letzte bedeutendste Dirigententat an der Spitze der Wiener Oratorienvereinigung war bekanntlich die prächtig gelungene vollständige Aufführung von Liszts „Christus" am 1. April d. J., über die ich an dieser Stelle eingehend berichtete.

Rundschau

Noten am Rande

Litauische Volksmusik. Die Volksmelodien der Litauer, so wie sie sich zumeist in den Dainos vorfinden, zeichnen sich durch eine gewisse Eintönigkeit der Rhythmik aus, und die Akzente wiederholen sich beinahe unabänderlich auf denselben Taktteilen. Der weitaus größte Teil ist im Dreivierteltakt gehalten, der aus Halb- und Viertelnoten kombiniert ist. Nur ein kleiner Teil weist den Zweivierteltakt auf. Aber trotz ihrer rhythmischen Eintönigkeit besitzen die litauischen Volkslieder viel Originalität in Melodie und Tonart, ferner zeigen sie eine eigenartige Phantasie in bezug auf die Form der Anlage, die sich nicht an die Regeln und Anforderungen der Taktrhythmik kehrt. In manchen Liedern wechselt der Dreivierteltmit dem Zweivierteltakt, in andern finden sich Sätze im Fünf- und Siebenvierteltakt. Man trifft auch zweiteilige Lieder von ungeradem oder ungleichmäßigem Takt. Die melancholische Stimmung überwiegt in den meisten Liedern, nur selten erklingt in ihnen der scherzhafte und noch seltener der heroische Ton.

Pfitzners Regiebücher. Um die von Hans Pfitzner an seinen eigenen und älteren romantischen Opern geleistete Regiearbeit festzuhalten, wird sein langjähriger Straßburger Mitarbeiter Eugen Mehler Pfitzners Regiebücher im Verlage von Max Brockhaus herausgeben. Marschners „Templer und Jüdin" sowie Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" liegen bereits vor; andere Werke Marschners, Webers, Richard Wagners und Pfitzners werden folgen.

Kreuz und Quer

Aachen. Fritz Busch (Klavier), Adolf Busch (Violine) und Prof. Paul Grümmer (Violoncello) brachten hier sämtliche Beethoven-Trios zum Vortrage.

Coburg. Am Coburger Hoftheater kam „Der arme Heinrich" von Pfitzner unter Generalmusikdirektor Lorenz' Leitung zu erfolgreicher Erstaufführung. Auch eine Neueinstudierung von Webers Euryanthe hatte großen Erfolg. — Die herzogl. Hofkapelle bringt in vier Konzerten sämtliche Sinfonien Beethovens unter Lorenz' Leitung zur Aufführung.

Kiel. Von Walter Niemanns „Deutschem Waldidyll" für kleines Orchester fand im 1. Konzert der Liedertafel die erfolgreiche Uraufführung statt.

Stettin. Der Geigenvirtuose Adriaan Lieffering, der eine Stradivarius spielt, ist in diesem Winter zur Mitwirkung als Solist in Stettin, Hamburg, Dresden, Lübeck, Magdeburg, Braunschweig u. a. verpflichtet worden.

Wien. Zwei höchst genußreiche, ja künstlerisch erhebende Abende verdankten wir in Wien dem Erscheinen des Geh. Reg.-Rates Univ.-Prof. Dr. Richard Sternfeld aus Berlin, welcher zuerst am 4. Oktober an einem „Familienabende" des hiesigen akademischen Wagner-Vereins in anziehendster Weise über persönliche Erinnerungen an A. Bruckner und H. Wolf aus deren Berliner Zeit sprach, um dann tags darauf in der Wiener „Urania" einen überaus geistvollen und von edelstem Feuer der Empfindung durchglühten Vortrag „Richard Wagner und der heilige deutsche Krieg" zu halten. An beiden Abenden offenbarte Prof. Sternfeld schier phänomenal seine seltene Kunst, Wagners farbenprächtiges Orchester am Klavier zu vollem Erklingen zu bringen. Seine Bruckner- und Wolf-Erinnerungen eröffnete er mit einer überraschend kongenialen Wiedergabe des „Gewitterzaubers" und des „Einzuges der Götter in Walhall" aus „Rheingold". Gleiche interpretierende Meisterschaft bezeugte er tags darauf in der Urania mit Stücken aus „Lohengrin", der „Walküre", „Siegfried" (hier unübertrefflich die wunderbare Polyphonie des zweiten Aktschlusses heraus-bringend), dem „Kaisermarsch" und zuletzt „dem deutschesten der deutschen Kunstwerke", den „Meistersingern". Natürlich für alles, was er sprach und am Flügel vorführte, stürmischen Beifall einer zwar nicht überzahlreichen, aber um so mehr verstehenden gesinnungsverwandten Hörerschaft empfangend. Den Familienabend im Wagner-Verein beschloß eine Reihe der schönsten H. Wolfschen Lieder — von dem geschätzten Tenor K. Fälbl mit edler Hingebung gesungen und von Prof. Sternfeld wieder geradezu mustergültig begleitet. Bei solch künstlerischem Zusammenwirken war der Gesamteindruck wohl ganz der, den der nach seinem tragisch frühen Tode erst allerseits zur vollen Anerkennung gelangte geniale Tonpoet angestrebt, und mußte das tief ergreifende „Alle gingen, Herz, zur Ruh" sofort wiederholt werden. T. H.

Zwickau. Am 10. November feiert der bekannte hiesige Organist Paul Gerhardt seinen 50. Geburtstag. In Leipzig geboren besuchte er das dortige Konservatorium und kam als Sechsundzwanzigjähriger in die erste besoldete Stellung an die Leipzig-Plagwitzer Kirche, die er seit 1898 mit der Marienkirche in Zwickau vertauscht hat. Wer Hörer eines seiner regelmäßigen Orgelkonzerte in Zwickau gewesen ist, wo er mit bewundernswerter Vielseitigkeit und Uneingenommenheit fast alle die hervorragenden Orgelkomponisten von den Mitgliedern der Familie Bach bis zu Widor, Guilmant und Bossi hat zu Worte kommen lassen, wer ihm sein prachtvolles Instrument mit ebensoviel Klarheit der Linienführung als Farbigkeit der plastischen Gestaltung hat meistern, seine eigenartige, aus heißer Künstlerseele und scharfdenkendem Verstande quellende Auffassung der Kunstwerke hat darlegen hören, der ist mit unvergeßlichen Eindrücken nach Hause gegangen. Als Komponist ist Gerhardt kein Vielschreiber, er läßt seine Gedanken ausreifen, seine Arbeit ist meisterlich und sorgfältig ins einzelste gefeilt, mit kritischem Blicke betrachtet er die eigenen Erzeugnisse und ruht nicht eher, als bis die äußere Form sei nergroßzügigen Gedanken die strengste Prüfung verträgt. Vom einfachen Choralvorspiel steigt seine schöpferische Arbeit auf zur sinfonischen Dichtung für Orgel und zur großgedachten und machtvoll durchgeführten Phantasie für Orgel und Blaßorchester. Wenn er auch vokale Stücke von feinem poetischen Reiz geschrieben hat, so liegt doch seine Stärke in der Orgelmusik: Werke wie die „Wartburgphantasie" und die „Totenfeier" gehören zur wirklich bedeutenden Orgelliteratur. E. G.

Neue Klavierwerke

Richard Wetz: Romantische Variationen über ein eigenes Thema, Werk 42 (Fr. Kistner, Leipzig).

Richard Wetz ist kein Unbekannter mehr; er hat seinen Apostel gefunden, der oft und mit herzlichem Nachdruck für ihn eingetreten ist. Und zweifellos verdient dieser ernste, strebsame Komponist, daß man ihn nicht unbeachtet beiseite schiebt. Es ist unseres Wissens das erste Kammermusikwerk, das er uns hier beschert, und man darf mit Freuden feststellen, daß seine Kraft noch im Aufstiege begriffen ist. Das Werk erfordert tüchtige pianistische Fertigkeit, wird aber seines Erfolges sicher sein. Das schlichte, innige Thema (nur der Rückgang auf der dritten Zeile will uns allzu schroff erscheinen) wird mit feinster beherrschender Technik entwickelt und durchgearbeitet. Man erstaunt, daß der Komponist, der sonst manchmal allzu konservativ blieb, nun auch in harmonischer Hinsicht vor berechtigten Kühnheiten nicht zurückschreckt. Als besonders wertvoll und gelungen erscheinen uns die erste, vierte, fünfte, achte, zehnte und elfte Variation. Die Coda zur zwölften Variation setzt unseres Bedenkens ein wenig unvermittelt ein. Der Komponist nennt seine Schöpfung „romantische" Variationen, und diese Bezeichnung mag Gültgkeit haben, wenn man nicht an Brentano und E. T. A. Hoffmann oder gar an Novalis und Hölderlin denkt. Denn letzten Endes fehlt doch die metaphysische Tiefe, der Glanz der lockenden Möglichkeiten. Aber man verspürt dennoch einen geheimen Duft, verhalten und mild. Was man am meisten ersehnt, das ist freudiger Überschwang echter Gläubigkeit. Die nur geistreiche Arbeit überwiegt noch allzu sehr. Strebsamen, tüchtigen Pianisten mag das Werk aufs dringlichste zum Studium und Vortrage empfohlen sein.

Suite im alten Stil von Ernst v. Dohnányi, Op. 24 (N. Simrock, Berlin).

Ein schweres, achtbares, ehrliches Werk, nicht ganz frei von gesuchter Originalität, aber ohne Zweifel wertvoll und würdig. Besonders der fünfte Satz (Menuett) zeigt viel Reiz und feine Melodik. Man darf diese Suite unbedenklich empfehlen.

Eduard Schütt: Zwei Canzonen, Op. 96. Thema mit Variationen, Op. 95 (N. Simrock, Berlin).

Einschmeichelnde angenehme, wenn auch nicht eben wichtige Stücke. Die erste der beiden Canzonen behagt uns mehr als sie zweite; die Variationen bleiben ein wenig blaß, vermögen aber in Einzelheiten wohl zu fesseln und Achtung abzunötigen. Tiefere Bedeutung kommt keinem der Werke zu.

Neue Chorwerke

Richard Wetz: Der dritte Psalm für Baritonsolo, gem. Chor und Orchester, Op. 37 (Verlag Fr. Kistner, Leipzig).

Die neue Schöpfung des erfolgreichen Komponisten schließt, sich — manchmal auch in der Gestalt des äußeren Notenbildes — an sein Chorwerk aus König Odipus an. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, als habe man einen instrumentierten Klaviersatz vor sich; man vermißt die echte Polyphonie, die thematische Verschlingung. Das Werk selbst, ein wenig an Brahms gemahnend, zeigt eine „moderne" Umkleidung des alten, linienschlichten Textes; aus diesem Umstande ergibt sich eine deutliche Diskrepanz. Uns will scheinen, als müßten gerade Psalmen, biblische Verse nicht auf die Worte als solche hin, sondern auf ihren großen, einheitlichen Inhalt hin betrachtet werden; das heißt: bei Wetz wie auch bei den meisten heutigen Komponisten fehlt letzten Endes die deutliche, gerade Linie, der umfassende Zusammenhang. Das Stück selbst beweist gediegene, fleißige Arbeit, bleibt aber im Grunde stumpf und ohne mitreißende Innerlichkeit, trotz vieler überraschend feiner Einzelheiten, die gerade bei Wetz etwas Selbstverständliches sind. Ich las einmal ein paar Aufsätze dieses Komponisten zu Ehren Liszts und Bruckners; von diesen beiden Vorbildern mag er die reine, hingebende Inbrunst lernen, die fraglose Frömmigkeit künstlerischen Gestaltens und Erlebens. Im übrigen braucht nicht ausführlich gesagt zu werden, daß sich dieser Psalm hoch über das Mittelmaß erhebt, bei dem sich das große Publikum wohlfühlt. Es wäre eine Schmach, wenn Dirigenten und Sänger unachtsam an diesem wichtigen Werke vorübergingen!

Kreisler

Otto Wirthmann: Sieben Lieder für dreistimmigen Frauenchor a cappella, Op. 25 (Würzburg. Rich. Banger, Nachf. A. Oertel).

Für Musik- und höhere Töchterschulen, aber auch Vereine mit Frauenchor dürften diese Vertonungen moderner Gedichte eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur bilden, da ihre Ausführung nicht allzu hohe Anforderungen stellt und die Melodik der meisten Lieder recht gefällig ist. Ganz besonders glücklich sind die beiden munteren Tanzliedchen erdacht und gesetzt. Aber auch die ernsten Gesänge, wie „Nacht für Nacht" und das im Madrigalstil komponierte „Abendlied" vereinigen Gemütstiefe mit feinem Sinn für Harmonie.

A. W.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 45|46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. Nov. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Der Wille zur Kunst

Von **Rudolf Felber**

Das Musikleben der letzten Jahre hat den ernsten Kunstfreunden wachsende Besorgnis verursacht. Immer offensichtlicher traten verflachende Tendenzen zutage, die, zur Friedenszeit vorbereitet und großgezogen, in den Kriegsjahren naturgemäß verstärkt und zugleich vergröbert werden mußten: Die Erfahrung ließ mit Notwendigkeit erwarten, daß die gegen früher so erschreckend geänderten Verhältnisse ein vermehrtes Wallen zur Urmutter der Gefühle, der Musik, bedingen würden; denn zu keiner anderen Kunst fühlt sich das menschliche Herz zur Zeit des Aufschwungs sowohl als der Bedrängnis so sehr hingezogen als zu ihr, der beredten und doch so rätselhaften Sphinx; an ihre Brust flüchtet sich die gepeinigte, von Stimmungsfluten und Ebben umwogte und bedrückte Seele vom stürmischen Drange nach Erhebung oder der Hoffnung auf Befreiung und Vergessen getrieben. Und die Musik vermag unter allen ihren Schwestern auch am ehesten den verschiedenst gearteten Ansprüchen gerecht zu werden; nicht nur voll dunkler, geheimnisvoller Esoterik sich bloß Eingeweihten zu erschließen, sondern auch durch klarste, eindeutigste Gemeinverständlichkeit zum einfachen Volksempfinden zu sprechen. Kein Wunder daher, daß wegen letzteren Umstandes, der Sucht, die Masse für sich zu gewinnen, veräußerlichende Bestrebungen in der Musik den fruchtbarsten Boden finden müssen; um so mehr aber in solch bewegter Zeit heterogenster Stimmungswechsel wie der jetzigen.

Während aber die Musik vornehmer Tradition in ihrer naivsten Esoterik sich und der etymologischen Bedeutung des Wortes Kunst stets treu bleibt, beginnt sie sich in der neueren Volksmusik von ihrer Bestimmung allmählich zu entfernen. Die ungeschminkte Natürlichkeit des altehrwürdigen, rotwangigen Volksliedes hat seine in Sturm und Nöten erprobte wunderwirkende Zauberkraft größtenteils eingebüßt, der romantische Schimmer der Studenten- und fahrenden Gesellenpoesie ist stark verblaßt; die sich ehrlich gebende schlichte Liebe im $^4/_4$ Takt hat ihr Ansehen verloren und mußte der stärker gewürzten im $^3/_4$ oder $^2/_4$ Takt das Feld räumen: an Stelle von Wehmut trat Sentimentalität, an Stelle von poetischem Ausdruck Schlüpfrigkeit, an Stelle des deutschen Volksliedes der Gassenhauer in Walzer oder Polkaform. Blieb er aber als solcher anfangs nur Episode, auf Tingel-Tangel und Kabarett beschränkt, wird er in der neueren Operette zum Prinzip erhoben und nimmt von hier seinen Siegeslauf durch die Welt. Eine schleichende, aber um so gefährlichere Krankheit dringt langsamer in das Volksgemüt ein, nagt an der Wurzel seines ursprünglichen, natürlichen Empfindens, beeinträchtigt durch unmittelbare und mittelbare Weitergabe seiner korrupten Tendenz dessen gesundes Urteil, vermindert seine Aufnahmefähigkeit für gute Musik und beeinflußt andererseits auf diese Weise auch das ernste musikalische Schaffen und dessen quantitative wie qualitative Reproduktion. Aufgabe der nachfolgenden Ausführungen wird es sein, diese vielleicht etwas übertrieben und paradox klingenden Behauptungen zu beweisen.

Die Operette — das heitere Widerspiel der alten Nummernoper — ist ursprünglich aus dem Vaudeville oder dem deutschen Singspiele durch Überhandnehmen und Unterstreichen des musikalischen Momentes entstanden. Sie wollte ihrer ursprünglichen Bestimmung nach wohl den Schwank ins Musikalische übertragen. Komische Situationen und burleske Möglichkeiten mit Witzworten geschickt verflochten, sollten durch die Musik erst ihren wirbelnden Rhythmus erhalten und um den Zuschauer eine lebensfrohe Atmosphäre ungebundenen Phäakentums weben. Begreiflich daher, daß Wien ihre Heimat und Nährmutter wurde. — Ihren Zwecken suchte die Operette auch anfangs in vollem Maße gerecht zu werden. Erfindungsreiche Librettisten und originelle Musiker verschafften ihr unter dem lebenslustigen Teile der Menschheit allenthalben Geltung und Beliebtheit und wußten auch mürrische Gegner von ihrer Existenzberechtigung zu überzeugen. Wie oft mögen Straußsche Weisen das sorgenumdüsterte Gemüt des Zuhörers in ihren Bann gezogen und ihn mit dem Gefühle entlassen haben, daß er einen Abend bei den Göttern zu Gaste gesessen und ihm von Ganymed Ambrosia und Nektar kredenzt worden sei. — Unter den Nachfolgern der klassischen Operettenkomponisten bewahrte sich die Operette noch längere Zeit ihre Labilität. Insbesondere Lehar, Fall und Osk. Straus wandelten noch wohlgepflegte Wege. Zu deren verdientem künstlerischen gesellte sich gleichzeitig der große materielle Erfolg. Die hohen Aufführungsziffern kommen in Mode, und das hierdurch gewonnene Renommee wird in der alten und neuen Welt in klingende Münze umgesetzt. Solches Beispiel wirkt ansteckend. Eine förmliche Operettenmanie verbreitet sich und ergreift an sich ganz harmlose

Menschen, die unter anderen Verhältnissen ihre Talente sicherlich in einem industriellen Unternehmen angebaut hätten, unter gegebenen Umständen aber als Operetten-Librettisten und Komponisten überall aus dem Boden schießen. Die erstaunliche eklektische Routine und verblüffende Mechanik ihrer industriellen Intuition vermag zu allen Tages- und Jahreszeiten in Funktion zu treten und freundlichen Bestellungen jeder Art in beliebigen Zeiträumen zu entsprechen. Deren Erzeugnisse, tunlichst rasch aufgeführt, haben stets „großen äußeren Erfolg". Skeptiker werden durch einige hundert Aufführungen schon kirre gemacht: somit ist das Unzulängliche Ereignis geworden. Was mich speziell dabei eigentlich am meisten wundert, ist, daß noch niemand die umstürzlerische Bedeutung solcher überzeugender Tatsachen für die Wissenschaft erkannt hat. Sind doch diese „Wirkungen ohne Ursache" mit ihrer ad-absurdum-Führung des Kausalitätgesetzes ganz darnach angetan, die Mauern der bisherigen Philosophie wanken zu machen und Grundlagen neuer, weiserer Wahrheiten zu werden. —

Wie ein Schrei nach der Operette geht es von nun ab durch die Welt. Die vorhandenen Operettentheater reichen nicht mehr aus, den Operettenhunger des Publikums zu stillen; neue Bühnen werden gebaut; und Theater mit bisher vornehmerem Programm lassen ihre alten Grundsätze im Stiche und folgen dem gebieterischen Zuge der Zeit. Andererseits begnügen sich Varieté und Kabarett nicht mehr damit, den Gassenhauer als Einzelerscheinung zu kultivieren; er muß in Form einer, wenn auch kleinen Operette, vervielfacht werden. Nun nimmt natürlich die damit in Wechselwirkung stehende Operette noch gewaltigere Dimensionen an und lockt immer mehr Abenteuerer und Spekulationslüsterne an. Und warum sollte sich an dieser großen Lotterie nicht auch ein jeder beteiligen können? Bekanntlich bemißt Fortuna ihre Gunstbezeugungen nicht gar oft nach der Qualität ihrer Bewerber; ihre Launen sind vielmehr der Mode angepaßt; und das große Los winkt dem Skrupellosesten. Ist aber einer wirklich finanziell so schwach gestellt, daß er nicht einmal ein „Lercherl von Hernals" oder irgend so ein Eyslersches Schmachtstück zustande bringt, dann requiriert er einfach bei einem von den wehrlosen künstlerischen Notabeln etliche der von ihm aufgestapelten Schätze, aus denen er dann ein recht feldmäßiges Flickwerk notdürftig zusammenkittet; ob jener aber einer von den Operettenklassikern oder den Herren der Tonkunst ist, bleibt schließlich ohne Belang und ist bloß eine nuancierte Unterscheidung für wehleidige Gemüter; die Hauptsache ist, daß die Sache viel einträgt; der Urheber solch barbarischer Tat kann ja aber ohnehin nicht zur Rechenschaft gezogen werden, es sei denn beim jüngsten Gerichte. Bis dahin leidet's das goldene Wiener Herz mit Hamur, daß einer seiner heimischen Tongrößen mit Füßen getreten wird, singt noch gerührt „Geh, Alte, schau" und träumt beim Heurigen vom „Flieder" und „schwellenden Mieder". Der Ernstdenkende aber zwickt sich ganz verwirrt in irgendeinen Körperteil, um sich zu vergewissern, daß er wache, und daß die Melodien, die er hört und die durch den Text eine so grundverschiedene Bedeutung erlangt, wirklich Gedanken Franz Schuberts seien. Und man sieht auch bereits den Fluch der bösen Tat: Eine Operette nach Motiven von Schumann ist schon gebracht worden; andere nach Motiven von Beethoven, Wagner, Brahms usw. sind sicherlich in Vorbereitung. Und nirgends der geringste Ansatz einer Abwehrmaßregel gegen solche unkünstlerische und pietätverletzende Vandalenstücke.

Die Operette hat das an Umfang zahlreichste Publikum sowohl seitens der großen Menge als auch vielleicht der ansonsten andere Musik Pflegenden; denn diese wollen sich auch einmal unterhalten. Erstere lassen sich in ihrer naiven Genießensfreude leicht blenden, letztere nehmen mangels Besseren mit dem Vorhandenen vorlieb. Bei fortgesetzter Verabreichung solcher minderwertigen Kost verlieren erstere allmählich den natürlichen Instinkt für das künstlerisch Wahre, bei letzteren wird das feine Unterscheidungsvermögen abgestumpft. Wer aber die Bekanntschaft mit diesen musikalischen Gebilden überhaupt scheut und sich auch erfolgreich dem Zauber einiger hundert Aufführungen zu entziehen weiß, fällt doch als willenloses Medium der straßenmusikalischen Suggestion zum Opfer; ganz besonders der Großstadtbewohner muß jeden Augenblick eines meuchlerischen Überfalls durch eine kreischende Drehorgel oder einen anders bewaffneten Bettelmusikanten gewärtig sein. Der reißende Strom solcherart entfesselter Elemente verursacht — insolange er nicht eingedämmt wird — immer größeres Verderben. Die allzu leichte Verdaulichkeit dieser minderwertigen Operettenkost erstickt bessere künstlerische Regungen, macht die Willenskraft schlaff, die Aufnahmsfähigkeit träge. Darum finden auch in der Oper jene Werke, welche der Operette nicht gar so wesensfremd sind, den meisten Anklang, dem entsprechend die bezüglichen Popularitätshaschereien mancher neuerer Opern — darum auch begnügt sich das Publikum im Konzertsaal mit den traditionellen Meistern, um aus seiner geistigen Bequemlichkeit nicht aufgescheucht zu werden und sich nicht mit neuen Erscheinungen auseinandersetzen zu müssen. Dessen gehorsamster Diener, der reproduktive Künstler, fängt die Projektionsstrahlen dieses passiven Willens auf und konstruiert darnach sein Programm. Am typischsten ist diese Erscheinung in der Gesangsmusik des Konzertsaales: In der Regel jahrein, jahraus dieselben Ankündigungen: Schubert, Schumann, Löwe, eventuell Brahms, spärlich Hugo Wolf; und auch von diesen Meistern stets nur dieselben „Schlager". Und doch wären gerade im Liede die vorteilhaftesten Anknüpfungspunkte für neue Kunstanschauungen und Richtungen gegeben: sowohl wegen der Begrenztheit der Liedform als auch wegen der durch den Text ganz bedeutend erleichterten Auffassung. Naturgemäß sollte der Sänger mit dem gewichtigeren Namen kraft seines Könnens und seines Rufes der Lösung solcher Aufgaben am meisten zustreben. In der Praxis verbarrikadiert sich aber gerade er am meisten hinter Konventionellem. Der Star von der Bühne gar bringt im Konzertsaale nur abgeleierte Arien oder Bruchstücke aus Repertoireopern; was natürlich an solchem Orte nicht die mindeste Berechtigung hat und mangels des nötigen dramatischen Zusammenhangs auch niemals von solcher Wirkung sein kann als im Rahmen des ganzen Werkes. Trotzdem bleibt dieser Unfug unwidersprochen; wird sogar belobt und bejubelt; was berechtigterweise so einem „Liebling" des Publikums nur ein ironisches Lächeln entlockt und ihn zu weiterer Tatenlosigkeit anspornt.

Die beispielgebende Wirkung solcher künstlerischen Indolenz darf aber ja nicht unterschätzt werden. Der reproduktive Künstler ist Mittler und Sprachrohr der Kunst, er wirkt für die Zeit. Er vermag daher — als Typus

gefaßt — durch seine größere oder geringere Vertrautheit mit neuen Kunstrichtungen den Fortschritt in der Kunst zu beschleunigen oder zu verzögern, durch die Art seines Nachschaffens das Verständnis des Publikums zu vertiefen oder zu verflachen. Gerade deshalb, als Mittelpunkt des Kunstlebens und wegen der rein zeitlichen Bedeutung seines Wirkens muß er unablässig Gegenstand schärfster, kritischester Beobachtung sein und auf den Nutzen oder Schaden seines Einflusses immer wieder hingewiesen werden. Deshalb auch ist er in das Zentrum vorliegender Betrachtungen gerückt und das Vorhergehende eigentlich bloß zur näheren Erläuterung seines mittelbaren inneren Zusammenhanges mit der Operette angeführt worden. Dabei wurde immer nur das allgemeine Typische ins Auge gefaßt. Den produktiven Künstler auf Wert und Bedeutung seiner Theorien und seines Schaffens für die Kunst zu prüfen, erscheint wenig fruchtbar; der wahre Schaffende schafft nicht für die Zeit; daher vermag nur die Zeit als solche, nicht der zeitgenössische Betrachter ihm vollauf gerecht zu werden.

Nicht umsonst wurde schon so oft die Kunst mit Religion und deren Träger und Verkünder, die reproduktiven Künstler, mit Priestern verglichen. Wie das gläubige Gemüt in den Tröstungen der Religion Entschädigung sucht für die schweren Schicksalsschläge des Lebens und daraus Mut schöpft für weitere Prüfungen, so flüchtet sich die von Werktagsnebel umdüsterte Seele in das helle, luftige Reich der Kunst, um voll neuer Hoffnungen zur grauen Gewohnheitsbeschäftigung zurückzukehren. Und wie der Priester vom Irdischen weg seine Blicke zu höheren Gütern wenden und mit sich selbst auch die Gläubigen hinanziehen müßte, so sollte der Künstler im weitem Reich der Seele umherschweifen, in immer neue Tiefen eindringen und seiner Gemeinde immer neue seelische Schönheiten erschließen. Und wie jener oft auszieht, um die Anhänger alter heidnischer Anschauungen zu bekehren, so sollte auch dieser zum Missionär jeder neuen Kunst werden und für sie überzeugend in die Schranken treten. Aber der heutige Künstler pflegt sich sehr wenig um solche unfruchtbare und außerdem Zeit und Mühe kostende ideale Forderungen zu kümmern. Meist folgt er bei seiner Berufswahl gar nicht einem inneren Triebe, sondern äußeren Umständen und zufälligen Anlässen. Der Spruch „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst", der nach den Erfahrungen der Musikgeschichte als Gegenteil eher zu Recht bestünde, macht ihm seinen Entschluß leicht. Im Laufe seiner Lehrjahre fügt er seine Programmreihe zusammen; mit derselben schlägt er sich dann sein Lebenlang schlecht und recht durch die Welt — oder wird auch ein Star. Vielleicht ist in der Backfischzeit seiner künstlerischen Betätigung noch ehrliche Begeisterung und redliches Wollen vorhanden; doch finden diese entweder wenig Beachtung oder sie stumpfen sich bald ab, erkennend, daß der Charlatan und Schablonenkünstler schließlich leichter und mit weniger Kraftaufwand die Glücksleiter des Erfolges erklimmt. So entstehen dann unsere heutigen Musikzustände, welche — wie bereits erwähnt — sich wieder am auffallendsten in den Konzerten der Gesangskünstler widerspiegeln, deren Programme einander gleichen wie ein Ei dem anderen.

Welches ist nun der Urgrund aller dieser Erscheinungen? Es ist der krasse Egoismus, die unbändige Gewinnsucht der Künstler. Die primäre Form und der Anlaß derselben ist die Operette, alle übrigen sind nur folgend und Wechselwirkungen dieser einzigen Ursache; das tiefer blickende Auge sieht daher in unserer heutigen Kunstausübung nur einen Tanz um das goldene Kalb: der Operettenkomponist — der gefährlichste, aber auch ehrlichste der Korybanten — eröffnet den grotesken Reigen; die anderen schließen sich ihm, jeder um etwa eine Nuance verschämter, jeder mit einem andersgestaltigen Feigenblatte als Deckmäntelchen seiner Scham, getreulich an. Alle sind sie Brüder im Herzen. Nirgends ist aber auch in der Tat ein so geeigneter Boden für die Betätigung einer von Glück gestützten schrankenlosen Selbstsucht als in der Kunst. Verantwortung ist er nur dem künstlerischen Gewissen schuldig; dieses aber lacht der ungeschriebenen Gesetze; mit den geschriebenen kommt er ja nicht in Konflikt.

Wäre dem aber nicht so, würden jene ungeschriebenen Gesetze jeder künstlerischen Brust immanent sein, die Wesensunterschiede zwischen praktischem und künstlerischem Beruf deren Bewußtsein erfüllen, dann wäre es wohl auch um die Kunst besser bestellt. Vielleicht möchte es dann so mancher vorziehen, in einem, durch keinerlei moralische Bürden beschwerten Amte sein Bäuchlein zu pflegen oder in einer, durch keinerlei Rücksichten gehemmten Laufbahn dem Kult seiner Triebe zu obliegen, als einen Weg zu betreten, dessen Wegweiser ein vergnügliches Leben nicht ganz so zuversichtlich verspricht, dagegen aber in ernstem Tone auf gewichtige ideelle Pflichten hinzeigt, deren Verletzung von getreuen Wächtern rasche Brandmarkung nach sich ziehen würde.

Wer aber dennoch jenen Weg einschlüge, vom Instinkt, dem Kainszeichen des Talentes und Genies getrieben und von unerschütterlichem, ehrlichem Willen zu wahrer künstlerischer Leistung durchdrungen, der würde wohl ein wertvolles Glied der künstlerischen Gemeinschaft werden. In richtiger Erkenntnis der mannigfaltigen Anforderungen, welche an den modernen Künstler gestellt werden, würde er seine geistige Bildung nach Möglichkeit vervollkommnen und aus dem Studium von Kunst und Wissenschaft das Fundament für das Verständnis schwierigerer Probleme und Werke sowie zu seiner Verinnerlichung legen. Schöpfungen, die von vielen Künstlern infolge der ihnen mangelnden geistigen Grundlagen nicht verstanden oder mißverstanden werden, würden ihm ihrer ganzen Tiefe nach offenbar werden. Des Nürnberger Trichters, der ihm in Gestalt eines tüchtigen Korrepetitors mühselig ein geistiges Scheinverständnis beibrächte, könnte er wohl billig entbehren. Ihm würde sich die Kunst nicht mehr in Form eines oder einiger weniger Meister verkörpern, er umfinge sie in ihrer ganzen Vielköpfigkeit und Mannigfaltigkeit, in ihren logischen Voraussetzungen und ihren notwendigen Folgerungen. Der hätte die Wesensbedeutung des Künstlers, seine Bestimmung, Lichtbringer der Seele zu sein, dem ganzen Gehalte nach erfaßt. Der würde dann der Kunst als platonischer Idee, als beharrendem, unveränderlichem Ding an sich möglichst nahe kommen, indem er sie in ihren verschiedenen Formen aufsuchte. Dessen Künstlertum bekäme dann auch ein festeres Gefüge, sein Streben wäre von Richtschnuren geleitet, seine Tätigkeit von Grundsätzen getragen. Er würde zeitlebens in sich ein ideelles Programm herumtragen, seine Kunst systematisch aus Taten als Bausteinen zusammensetzen und hätte dann

auf diese Weise in seiner künstlerischen Lebensarbeit eine Form der platonischen Idee nach besten Kräften verwirklicht. Dieser neue Künstlertypus würde aber auch neues Blühen in die Kunst bringen, alten und neuen Wein in neuen Gefäßen kredenzen. Ein mächtiger Willensstrom durchflutete Kunst und Künstler und spränge influenzierend auf das Publikum über. Kein planloses Umherirren mehr und keine selbstsüchtige Eigenbrödelei, sondern überall zielbewußtes Wollen und zweckvolles Streben.

Die Mittel hierzu sind schon erläutert worden: Vor allem feste Grundsätze, die in ihrer Besonderheit und sorgfältigeren Ausgestaltung mit der künstlerischen Muttermilch eingesogen werden müßten. Daraus entspringend gewissenhafte künstlerische Selbstzucht, der individuelle Wille zur Kunst: der Wille zur künstlerischen Leistung als solcher, der Wille nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich Künstler zu sein, der Wille, mit vitalen auch möglichst künstlerische Interessen zu vereinigen, neben dem physischen auch den künstlerischen Selbsterhaltungstrieb zu befriedigen. Wird dieser Wille, zum pulsierenden und treibenden Agens der künstlerischen Betätigung, sich selbst immer neu gebärend und verjüngend, dann wächst auch die künstlerische Leistung in immer höhere Regionen hinan. Aus dem individuellen Willen resultiert dann das große allgemeine Wollen, aus den einzelnen Komponenten der künstlerischen Individuationen das Kunstleben mit seinem höheren oder geringeren Niveau.

Natürlich wird aber niemand in Verkennung der gegebenen praktischen Verhältnisse so theoretisch denken, um von einem reproduktiven Künstler die Aufopferung für seine Grundsätze zu verlangen oder ihm gar halsbrecherische Experimente zur Pflicht zu machen. Nein! Solange sein künstlerisches Charakterbild noch in der Meinung des Publikums schwankt, bediene er sich nur jener Stützen, die sein ehrliches Kunstgewissen als nützlich erachtet. Wenn er aber einmal festen Boden unter den Füßen spürt oder gar den Olymp erklommen hat, dann mag er, seines Wertes bewußt und seiner Bestimmung eingedenk, auch für die neue Kunst zu werben beginnen und mit der Macht seiner Überzeugungskraft seine Gemeinde zu dem entdeckten Neuland führen. Der Gesinnungswechsel braucht ja auch nicht radikal zu sein. Das Publikum wird zuerst durch Verabreichung seiner Lieblingsspeisen gnädig gestimmt, ihm dann ein neues Gericht zu kosten gegeben und schließlich wieder mit einer lieben alten Gewohnheit zärtlich liebkost: so, zwischen ehrwürdige Meister gestellt, ist die Kostprobe kein allzu gefährlicher Widersacher des gebräuchlichen Erfolges. Fällt aber auch zum ersten Male vielleicht die Verdauung etwas schwer, man darf sich die Wiederholung des Versuches doch nicht verdrießen lassen; schließlich wird auch die Mühe mit Erfolg gekrönt und doppelt belohnt: vom dankbaren Publikum und vom zufriedenen Bewußtsein eine Tat vollbracht zu haben. Natürlich darf man aber nicht so beifalls- und geldlüstern sein wie jener Wiener Schubert-Sänger mit zwar beträchtlichen stimmlichen Eigenschaften, aber von, seinem Äußeren entsprechenden, sehr handgreiflichen Prinzipien, der mir einmal sagte: „Wenn ich Schubert singe, applaudieren die Leute rasend und stampfen mit den Füßen, bei etwas Modernem schlafen die Leute ein. Schließlich, wenn ich gut honoriert werde, liegt mir nichts daran. Da habe ich z. B. einmal von der * 8 Lieder gesungen". Ich fragte, wie diese gefallen hätten. Er ausweichend: „Ja, ich wurde dafür sehr gut honoriert und habe mich dem entsprechend für die Lieder eingesetzt". — Hat sich aber ein reproduktiver Künstler aus ganz besonderer Wahlverwandtschaft die Interpretierung nur eines Meisters, gleichgültig, ob alter oder neuer Richtung, zur Aufgabe gemacht, dann bringe er ihn auch erschöpfend zur Darstellung und trage dadurch und auf Grund seiner intensiven Beschäftigung mit allem zu dessen innigerem Verständnis nach Möglichkeit bei.

Weitere Faktoren der Förderung des Willens zur Kunst sind noch die Musikkritiker und die privaten Kunstfreunde. Erstere, von periodischen Druckschriften aller Art gleichsam zu Wächtern des Kunstparkes bestimmt, stehen wegen ihres weit widerhallenden Wortes bei den reproduktiven Künstlern in hohem Ansehen; bei ernster Absicht, vorhandenen Mißständen zu steuern und wenig beachteten Möglichkeiten die Bahn zu brechen, könnte ihr Einfluß in obiger Hinsicht die vortrefflichsten Früchte zeitigen. Sache des um das Schicksal der Kunst besorgten gebildeten Liebhabers wäre es wieder, durch aufklärende Tätigkeit innerhalb seiner Umgebung dem reproduktiven Künstler vorzuarbeiten, unbegründeten Vorurteilen entgegenzutreten, eingefleischtem Konservativismus und starrem Parteigängertum die gegen andersgeartete Bestrebungen gerichtete Spitze abzubrechen; alle aus innerstem Herzen kommende und zu innerstem Herzen gehende Musik ist echte Kunst, ob sie sich nun in dieser oder jener Form äußert, in diesem oder jenem Fahrwasser segelt. Und außer obigen beiden Lastern suchen ja meist nur eifernde Selbstsucht, verständnisarme Oberflächlickeit oder auch einschränkende inkonsequente Panegyrik das allumfassende Kunstgenießen zu beeinträchtigen und zu verwirren.

Ob aber auch der kleinste Teil des in flüchtigen Umrissen in der Ferne gesehenen Bildes vom heißen Atem kraftvoller Wirklichkeit durchbraust werden oder dasselbe als trügerische Fata Morgana dem suchenden Auge rasch wieder entschwinden werde, bleibt einer nicht allzufernen Zukunft vorbehalten. Gegenwärtig ist jedenfalls noch nicht die richtige Gelegenheit noch Muße oder Stimmung zu Taten; höchstens könnten, und auch nur von jenen, die das Völkerringen nicht in tätige Mitleidenschaft gezogen, einige vorbereitende Anstalten getroffen werden. Wenn aber die Kanonen da draußen sich müde gedonnert haben und schweigen, dann ist für uns die Zeit, zu sprechen und zu handeln; dann möge jeder, den es angeht, auf seinem Platze stehen und im weiten, engeren und engsten Wirkungskreise die Pflicht erfüllen, welche ihm eine erwachende innere Stimme gebeut: der Wille zur Kunst.



Gustav Adolf von Max Bruch[1])

Zur Berliner Erstaufführung

Von **K. Schurzmann**

Die Feier der 400jährigen Wiederkehr des Reformationsfestes wird, wo nur immer Musik in deutschen

[1]) Verlag von N. Simrock (Berlin).

Landen klingt, auch von der Kunst feierlich begangen, hat doch die Musik ihren ganz besonderen Anteil an dem Kirchenfest der Reformierten. In dem heißen Glaubenskampfe wies Luther auch der Musik die Wege, ja er gab ihr selbst Melodien auf die liederreichen Lippen, Weisen von der Größe und Ursprünglichkeit wie der Choral „Ein feste Burg ist unser Gott", in dem deutsche Kraft und deutsches Gottvertrauen ihren erhabensten Ausdruck finden. Als Dichter eines Johann Sebastian Bach redet Luther uns die gewaltige Sprache einer 400jährigen Vergangenheit.

Den Höhepunkt der musikalischen Reformationsfeiern in Berlin bot die Singakademie mit zwei, der Bedeutung des Tages gewidmeten Festkonzerten; das erste galt Bachschen Kantaten mit lutherischen Texten, das zweite brachte für Berlin die Erstaufführung von Max Bruchs Gustav Adolf, über dessen Entstehung und Inhalt im folgenden einiges gesagt werden soll.

Das Werk entstand als Opus 73 im Jahre 1897, es wurde im Verlaufe der 20 Jahre in 65—70 deutschen Städten mit dauerndem Erfolge aufgeführt. Die Reichshauptstadt hat bis jetzt auf einen Zeitpunkt gewartet, da die Persönlichkeit des großen Schwedenkönigs einmal wieder aktuell wurde, und genoß nun den Vorteil, eine allerdings etwas verspätete Erstaufführung zu bringen.

Bruch vermeidet bei seinem Gustav Adolf die Bezeichnung Oratorium, und das mit Recht, denn es handelt sich tatsächlich um die Darstellung einer dramatisch belebten Handlung im Gegensatz zu der mehr epischen Form des Oratoriums. Um ein Werk von Grund auf zu verstehen, muß man seiner Entstehungsgeschichte bis in die ersten Anfänge nachgehen, und da ist für die großen Bruchschen Chorwerke (Frithjof, Odysseus, Lied von der Glocke, Moses und Gustav Adolf) charakteristisch, daß Bruch die Pläne seiner Texte so weit genau ausgearbeitet hat, daß sogar an bestimmten Stellen die Zeilenzahl und der Wechsel des Metrums vorgezeichnet war. Vor seinem geistigen Auge stand das Werk längst, bevor ein Wort, eine Note niedergeschrieben war, von seinem poetischen Mitarbeiter erwartete er dann so viel Einsicht, Musikverständnis und Selbstüberwindung, sich bei der Ausführung der Einzelheiten in allem wesentlichen an diese Dispositionen zu halten. Bruch hatte das Glück, Autoren zu finden, die sich um der Gesamtwirkung willen seinen Anforderungen unterordneten, für den Gustav Adolf gewann er den rheinischen Pfarrer, Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses Dr. Hackenberg, einen Mann von hervorragender Rednergabe, der sich mit der Persönlichkeit des Schwedenkönigs eingehend befaßt hatte.

Historischen Stoffen gegenüber, sofern es sich nicht um das klassische Altertum handelt, vertritt Bruch den Standpunkt, daß die dichterische Freiheit vor Tatsachen zurückzutreten hat, die im Lichte der Geschichte liegen. So ist sein Gustav Adolf chronologisch wahrheitsgetreu, er verzichtet auf Effekte, wie sie z. B. Conrad Ferdinand Meyer schafft, indem er den Tatsachen entgegen den Pagen Leubelfing als verkapptes Mädchen umdichtet. Daß die Geschichte schließlich selbst die stärksten dichterischen Momente in der Hand hält, beweist das Schlußbild des Bruchschen Werkes, die Leiche des glaubensstarken Königs vor der Überführung nach Schweden ruht eine Nacht aufgebahrt in der Schloßkirche zu Wittenberg über der Gruft Luthers.

Bevor wir zu Einzelheiten des Werkes übergehen, sei noch hervorgehoben, daß Bruch neben der Verwendung des Chorals das Volkslied als Eck- und Grundstein verwertet, als treuesten und echtesten Ausdruck der damaligen Zeitstimmung und als schönsten Beweis für die volkstümliche Beliebtheit des Königs.

Der Einleitungschor gibt der verzweiflungsvollen Lage der Protestanten vor Eintreffen Gustav Adolfs Ausdruck, der im unisono seinen Höhepunkt findet: „Fallt über uns ihr Berge, und ihr Hügel decket uns". Die Kriegsgreuel werden geschildert und finden in dem Aufschrei „Wehe, Wehe" Widerhall in bewegtem Tempo und mit starken Lichtreflexen im Orchester. Die evangelischen Prediger sprechen dem Volke Mut zu (Choral „Verzage nicht"). Einen Umschwung der Stimmung bereitet das kurze Vorspiel der zweiten Szene vor, bewegtes Zeitmaß, aufsteigende Triolen in Klarinetten und Flöten, geteilte, tremolierende Violinen stimmen froh erwartungsvoll. Auf die Frage „Rettung?" antwortet der ganze Chor unter Beteiligung des gesamten Orchesterapparates im Tone freudiger Gewißheit. Der volksliedmäßige Chor der schwedischen Krieger rühmt den guten und hochgemuten König, der nun zur Rettung gelandet (sparsamste Verwendung der Orchestermittel). Um so glänzender entwickelt sich, voll instrumentiert, der Chor „Er ist erwachet, der Leu von Mitternacht".

Scharf charakterisiert das erste Solo im Tone des Gebets die Gestalt des Königs, dessen Stimme sich im Verlauf mit denen des Chors in dem Choral „So wahr Gott Gott ist" unter feierlichen Posaunenklängen eint. In schönster Kontrastwirkung hierzu steht das Lied des Leubelfing (Alt): „Ich habe den Schweden mit Augen gesehn" voll kindlich schwärmerischen Ausdrucks, ganz knapp instrumentiert. Es folgt der Wechselgesang zwischen König und Edelknaben mit dem rührenden Gelöbnis der Treue des Pagen und dem schönen Königswort, das noch heute gilt: „Reines Herz, kühn Adlerfliegen, ja dich lieb ich, deutsche Art. Nimmer wird das Volk erliegen, das sein Erbteil treu bewahrt".

Das Kriegslied der schwedischen Krieger und des Volkes: „Gustavus bin ich hochgeboren" trägt wiederum volkstümlichen Charakter, ein echtes Volkslied ist das einstimmig gesungene „O Magdeburg", das der Unglücksbotschaft Herzog Bernhards von Weimar voraufgeht. Die Kunde von der Zerstörung Magdeburgs wird von den Wehrufen des Volkes mit Aufruhr im gesamten Orchester unterbrochen, die Schilderung der erlebten Greuel untermalt das Orchester mit grellen Farben, sie läuft aus in einen gewaltigen Ensemblesatz, alle drei Solisten mit dem vierstimmigen Chor „O furchtbar Schicksal". Der erste Teil schließt mit dem Chor „Zücket das Schwert zum heiligen Krieg, Gott ist mit uns".

„Vor den Toren von München" ist als Schauplatz für den Beginn des zweiten Teiles gedacht, Krieger und Volk geben Kunde von den Geschehnissen bei Breitenfeld, frisch klingt ihr „Vivat der König von Schweden!" sieghaft das von anstürmenden Violinen getragene „Viktoria"! Lieblich hebt sich von diesem kriegerischen Hintergrunde die Gestalt des Leubelfing, der in dem ihm charakteristischen naiven Tone das Lied „Der König darf nicht stille stehn" vorträgt. Nachdem der König durch Herzog Bernhard, dann durch den vollen Chor als Sieger gefeiert worden ist, erklingt das Psalmieren der Priester und Mönche, an deren Spitze ein Ratsherr friedebittend die Tore von München öffnet. Die schwedischen und deutschen Krieger fordern den König in Erinnerung an Magdeburgs Schicksal zur Rache auf, doch der König redet das Wort allg. meiner Menschenliebe: „Wo hell auf ragendem Leuchter das Evangelium flammt, da achtet der Fromme den fremden Glauben und übt auch am irrenden, zürnenden Bruder der Liebe versöhnendes Amt". Der König stimmt, nachdem er zum Einzug durch das Siegestor aufgefordert, den Choral „Nun danket alle Gott" an, Chor und Orchester fallen ein. In belebendem Gegensatz hierzu steht die ergreifende Szene zwischen König und Pagen, in deren Verlauf Leubelfing das Lied „Es ist ein Kriegsmann, der heißt Tod" anstimmt. Unter Vorahnung seines baldigen Endes fühlt Gustav Adolf sich in seine Heimat versetzt, von stark poetischer Wirkung ist sein Solo, indem er die Schönheit seines Vaterlandes schildert. Während er seine Glaubenstreue bis in den Tod versichert, intoniert das Orchester den Choral „Wie schön leucht uns der Morgenstern".

Diese weichreligiöse Stimmung wird unterbrochen durch den Schall der Kriegsdrommete, die die Schlacht bei Lützen ankündigt, noch einmal steigen die Chormassen mit dem gesamten Orchester zu grandioser, sieghafter Wirkung an. In ergreifendem Kontrast hierzu steht die Totenklage Leubelfings um seinen König. Die letzte Szene bringt das eingangs erwähnte Bild von monumentaler Größe: die beiden Helden des Protestantismus eine Nacht im Tode vereinigt in der Schloß-

kirche zu Wittenberg. Ganz pianissimo intoniert die Orgel, die Stimmen der Prediger verkünden gedämpft das Bibelwort „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben", Herzog Bernhard gibt dem Toten das Geleitwort zur Reise übers Meer, der Chor, von den feierlichen Klängen der Posaunen untermalt, stimmt ein, Chor und Orchester steigern sich mehr und mehr, bis zum Schluß ehern und gewaltig der Lutherchoral daherbraust: Ein feste Burg ist unser Gott.



Schahrazade

Oper in drei Aufzügen von Bernhard Sekles

Uraufführung in Mannheim, 2. November 1917

Besprochen von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Trotzdem der fernste Osten das Wahlvaterland des neuen erfolgreichen Werkes ist, ließe sich in einem Pensionat für höhere Töchter nicht gut über Vorgeschichte und Vordergründe des Librettos reden. Dennoch liegt viel klagend Menschliches in dem reizvollen Texte, der in hohem Maße neben einer seltenen Bühnenwirksamkeit ebensoviel poetische wie ethische Werke bietet. Es ist nun einmal das Morgenland allein, die Heimat der Märchen, wo wir kategorische Gegensätze und eigenartige moralische Zustände verzeihen und verstehen, wo das große Publikum auch mitgeht, wenn dann plötzlich der düstere Himmel sich entwölkt, wenn humanistisch angehauchte Schwarmgeister triumphieren über anfänglich Unerfüllte, über Bösartige, wenn alles sich in Wohlgefallen löst. Ich hätte mir aber doch den weisesten Kalifen, solange er von den schwarzen Gefühlen des Teufels besessen ist, etwas drastischer, derber, dämonischer denken können, damit es nicht so aussieht, als erliege er im Augenblick, wo ihm nach tausend femininen Begegnungen endlich wieder ein Weib gegenübertritt, dem ersten schüchternen Anlauf. Wenn auch die Handlung wahrhaftig ins Wurzelgeflecht der modernen Kultur dringt, wenn auch heute der Alltag uns ständig lehrt, daß das Frauenideal nur der glücklichste Sucher findet, so müßte die kindliche Furcht des armen Kalifen vor dem Weib, gerade weil sie im Nachspiel geheilt werden soll, in einem Vorspiel noch stärker begründet sein. Wir wollen den Anlaß der Tragik miterleben, nicht nur den Begriff des Tragischen beständig streifen, um den Versöhnungsgedanken dann als solchen zu erfassen und um die gelöste Rachegierigkeit ganz zu begreifen, die hier auch den Widerruf eines Eides und ein freudwilliges Abschwören bei einem zähen Frauenverächter voraussetzt. Ich kann mir auch erklären, warum Gerdt v. Bassewitz, der Textdichter, diese dringende dramatische Konsequenz nicht zog, sondern einen langen ersten Akt aufbaute, in dem die Tragik schon halb versteckt entschwebt. Eine gewisse Reinlichkeit der Anschauung, die aber im Theater nicht immer angebracht ist, hinderte ihn, das Weib als sinnlichstes Objekt der Natur, die wollüstige Königin nämlich selbst, wegen deren Schandtaten der Kalif fortan nicht mehr der betrogene Betrüger sein will und mordwütig wird, auf die Bühne zu bringen. Und psychologisch bleibt uns der Dichter die andere, weit schwerer wiegende Antwort schuldig: Wie kann ein weiser, ein aufgeklärter Despot nachtnächtlich dann sein Lager mit gleichen verachteten Geschöpfen teilen, wenn er nicht selbst ein Wollüstling ist? Auch von dieser Seite wird die Figur des Kalifen, wennschon sie aus Tausend und Einer Nacht stammen sollte, nicht erträglicher. Er hat entweder zu wenig oder zu viel Selbstverantwortungsgefühl, um allen unvorgesehenen Fällen weise vorzubeugen und seinen letzten unantastbaren Besitz durch tausend dem Henker überlieferte Mädchenleichen sichern zu dürfen. Von der Echtheit ihres Fühlens überzeugt besser Schahrazade, des Großwesirs Tochter, die in sich reformatorischen Betätigungsdrang fühlt und das große Werk der Bekehrung des gewordenen Weibhassers wagt. Wie im gruseligen Märchen verursacht es Gänsehaut, wenn gleich tausend der Willkür eines einzigen geopfert werden, seelisch erregt lauscht man aber nur dem Teil der Erzählung, der die schöne Tochter in Gefahr und die Wirkung ihrer reinen Großtat schildert. Um so bewegter, menschlich verständlicher ist dieser Teil, da Schahrazade wirklich um das soziale Ansehen der Frau kämpft und im Lande der sittlichen Schlaffheit das Eigenrecht der einzelnen siegreich betont. Auch einer, der nicht so wie der Kalif aus härtestem Gestein geformt wäre, müßte dieser Trägerin einer Erlösungsidee, müßte dieser der europäischen Menschheit allerdings fremden Weltoffenheit erliegen, müßte ihrem stolzen Lächeln sich beugen. Denn sie überwindet, indem sie ihren Körper freiwillig dem Kalifen anbietet, um ihn dann auch durch geistige Bande zu fesseln, nicht allein das Henkersbeil und viel Leidensscheu; da es ja kein Schuldgefühl bei ihrem künftigen Gemahl geben darf, ist auch sie es, die das Ehegemach zum Beichtraum oder, wie der Dichter verschämt sagt, zum Märchenparadies wandelt. Und es entsteht Liebe aus Verlegenheit. ...

So ungefähr ist der Extrakt des Textbuches, wovon bei einer prinzipiellen Auseinandersetzung noch manches zu ergänzen oder wegzustreichen wäre. Immerhin hat Gerdt v. Bassewitz die vorteilhafteste Stellung für einen operngemäßen Konflikt herausgefunden und in dem übrigens schon früher in Köln und Kiel als Schauspiel aufgeführten Buch dem Komponisten etwas sehr Dankenswertes in die Hand gegeben. Ob er den Tondichter Bernhard Sekles nicht doch überschätzte, als er an ihn mit seinen halb bestialischen, halb tragischen und halb kindlichen Märchenfiguren herantrat, ist eine andre Frage. Sekles, der bekannte Frankfurter Komponist der Temperamente, hat natürlich mit Inbrunst das Märchenthema aufgenommen, aber nicht immer deutlich und entscheidend die Kontinuität der Handlung gewahrt oder gar gefördert. Seine Partitur bietet bekannte und unbekannte salbungsvolle orientalische Allgemeinheiten, redet nur an wenigen Stellen eine zu Herzen gehende, großzügige Sprache, verstummt musikalisch oft gerade dort, wo man Steigerungen erwartet.

Die Partitur zeigt Märchenklang und viel ästhetische Formfreude, aber kaum einen einzigen hellen Freudenton und noch weniger Töne der Tiefe. Der erste Akt, der schon eine normalere Weiblichkeit in die Handlung übernimmt, als es dem dramatischen Gang dienlich ist, bleibt auch musikalisch der schwächste. (Es wäre im Sinne einer späteren Überarbeitung überhaupt besser, ihn kürzer und als Vorspiel zu fassen.) Eine befreiendere Gewißheit über musikalische Erfindung gibt der zweite Akt, wenn auch nirgends eine festlich wirkende Tonfreudigkeit. Allzuviel Askese und das Pathos des Seelsorgeramtes gewissermaßen liegt auf Schahrazades musikalischem Geschehen, obwohl sie gegenüber den anderen blutleeren Figuren des Bilderbuchs merklich höher steht und man einzelnen gesanglich glänzenden Stellen besonders im dritten Akt es gerne zugute hält, daß die Eiskristalle vom Herzen des Kalifen so rasch wegschmelzen. Das Figürliche drum und dran, um die Oper zu einem geschlossenen abendfüllenden Werk zu machen, hat B. Sekles technisch wie immer sehr klar disponiert, ohne allerdings der Lockung nachzugeben, das für die Kirchentonarten z. B. und andre Eigentümlichkeiten geschaffene Interesse zeitweilig wenigstens durch einfachere Modulationen zu beleben.[1])

Die Uraufführung, die erste im Mannheimer Theaterwinter, bewies abermals, welch hohen Preis man dort auf eine ausgeglichene Gesamtleistung setzt. Gerade diese Aufführung sichert dem Werk einen starken Erfolg. Ludwig Sievert hat an Bildern und Märchenpracht das denkbar Beste geleistet, Dr. Hagemann in der Regie keine Winzigkeit des Textes unbeachtet gelassen und dennoch in großen Linien gestaltet. Kritische Gedanken mischen sich auch nicht in die Aufzählung

[1]) Textbuch und Klavierauszug im Drei-Maskenverlag (Berlin).

der darstellenden Künstler, von denen Dorothea Manski (Schahrazade), Hans Bahling (Kalif) und Wilhelm Fenten (Großwesir) hier wenigstens genannt sein mögen. Das Publikum stand wohl mehr im Banne der Märchenbilder, die immer der Fantasie Anregung geben, ließ aber auch durch die Handlung und die musikalische Illustration sich begeistern; nach den Aktschlüssen und besonders am Schluß gab es für alle Beteiligten zahlreiche Hervorrufe, die sowohl von der Theaterfreudigkeit der Mannheimer wie von einem echten rechten Theatererfolg zeugten.

Aus dem Leipziger Musikleben

Außerordentlich verheißungsvoll begannen die Gewandhauskonzerte mit einem klassischen Programm (Händel, Beethoven, Schubert) in glänzender Ausführung. Artur Nikisch ist frisch wie je, und dem Orchester sind Kriegsschäden nicht im geringsten anzumerken. Die vergeistigte Dirigierkunst seines genialen Führers kam einem Concerto grosso von Händel und ganz besonders Beethovens Egmontouvertüre und B dur-Sinfonie, diesem Wunderwerke thematischer Arbeit, zustatten. Felix v. Kraus sang drei monumentale Gesänge von Schubert (Grenzen der Menschheit, Prometheus, Gruppe aus dem Tartarus) mit starkem Eindruck, gab aber sein Bestes mit der Es dur-Arie aus Händels Josua, die man in dieser stillen Verklärung und seligen Reinheit kaum sonst hören kann.

Im zweiten Konzerte kamen nur Österreicher zu Worte. Hoch über den andern stand Anton Bruckner, dessen zweite Sinfonie (C moll) geradezu elementar wirkte. Bekanntlich sucht Nikisch als Bruckner-Dirigent seinesgleichen. G. Mahler verblaßt neben Bruckner, dem er in manchem nacheiferte, immer mehr. Seine Kindertotenlieder sind trotz vielfach solistischer Orchesterbehandlung schwülstig und langatmig. Frl. Gerhardts wundervoll ausgeglichene Stimme und lebensvoller Vortrag wirkten denn auch weit mehr in Liedern von J. Erich Wolff. Verdient beifällige Aufnahme fanden die zum ersten Male gespielten Variationen über ein eigenes Thema in A dur (Op. 4) von Georg Szell, einem jungen Österreicher, der ein etwas schnurriges Thema frisch und herzhaft nach modernen Muster zu variieren versteht und ob seiner glänzenden Mache fast erschrecken macht. Freilich noch lange nicht in dem Grade wie sein etwa gleichaltriger Landsmann E. W. Korngold, dessen schon mehrorts ausgeführte Sinfonietta im dritten Konzerte zu hören war. Diese „kleine" Sinfonie ist ein ausgewachsenes Werk von neuestem Brimborium, vollgestopft mit den Errungenschaften des letzten Jahrzehntes vor 1914 auf dem Gebiete der Orchestertechnik, furchtbar talentvoll und (wie gesagt) höchst erschreckend geschickt gemacht. Die Klangbrutalitäten sind im Übergewicht, dulden aber (wie im Scherzosatze) Feinheiten neben sich, die auf den jungen musikalisch aufgeblähten Komponisten noch Hoffnungen setzen lassen. Als Solistin des Abends glänzte Frau Schapira mit Tschaikowskys Klavierkonzert in B moll und noch mehr mit Liszts Ungarischer Phantasie.

Eine wesentlich anders geartete Sinfonietta brachte das vierte Konzert. Sie stammt von Paul Graener, dem Komponisten von „Don Juans letztem Abenteuer", beschränkt sich auf Streichorchester mit Harfe und nur auf einen Satz, der allerdings sinfonisch, wenn auch in freier Art aufgebaut ist. Scheinen uns nicht alle Möglichkeiten des Streichkörpers ausgenutzt zu sein, besonders was Wucht betrifft, so könnte dies wohl bei dem idyllisch lieblichen Grundcharakter des Werkes beabsichtigt sein. Es ist eine in gutem Sinne moderne Musik auf solider Basis, gestaltet von der sicheren Hand eines selbsteigenen Erfinders, eine so feine Stimmungsmusik, daß selbst bei so entzückender Ausführung wie durch Nikisch und das Gewandhausorchester ein Lärmerfolg nicht möglich ist. Gut paßte in diesem Sinne dazu die Jessonda-Ouvertüre von Spohr. Ebenso wie diese beiden Werke war Schumanns wunderbar frische C dur-Sinfonie eine Glanzleistung des Orchesters. Dazwischen spielte Bronislaw Hubermann, einer der allerbesten unter den jüngeren Geigern, das Konzert von Brahms.

Das fünfte Konzert stand im Zeichen des Reformationsjubiläums. In der Hauptsache hatten Bach, Beethoven und Mendelssohn das Wort, dieser mit seiner Reformations-Sinfonie, die trotz einiger Geschwätzigkeiten und Äußerlichkeiten im Finale denn doch nicht so schlecht ist, wie der Komponist selber sie später geringschätzig erwähnen zu müssen glaubte. In bekannter Meisterschaft eröffnete Prof. Straube den Abend mit Bachs Präludium und Fuge in G moll für Orgel. Die ausgezeichnete Altistin Ilona Durigo wirkte mehr durch die Beethovenschen Gellert-Lieder als durch zwei Arien aus der Bachschen Kantate „Vergnügte Ruh". Die zum ersten Male gespielten Variationen und Fuge über ein Thema von Bach Op. 59 von Georg Schumann überzeugten wiederum von dem meisterlichen Können des Komponisten, erwiesen sich jedoch zu einförmig in der Stimmung und erreichten erst in der glänzend gesteigerten Fuge volle und tiefgehende Wirkung.

Auch die Gewandhauskammermusiken eröffneten ihre stark besuchten Aufführungen mit einem Klassikerabend. Zwischen einem Mozartschen Quartett in D dur (K. V. 499) und dem C dur-Quintett von Beethoven standen zwei Sonaten für zwei Violinen und Klavier von Gluck (bearbeitet von H. Riemann) und von Händel (bearbeitet von H. Sitt). An dem vollen Erfolg waren beteiligt: die Herren Wollgandt, Wolschke, Herrmann, Heintzsch und Klengel.

Der Riedelverein gab unter Leitung von Prof. Mayerhoff ein Konzert in der Thomaskirche zur Mitfeier des Reformationsjubiläums. Die Vortragsordnung bot Luther-Worte in musikalischer Einkleidung und Kirchenmusikstücke aus dem Zeitalter der Reformation, u. a. von Ludwig Senfl, dann von Johann Hermann Schein, J. S. Bach, Joh. Mich. Bach, Friedemann Bach und schließlich Stücke aus neuerer Zeit. Vom Chore hörten wir die älteren Stücke von J. M. Bach, Senfl, Schein und Le Maistre in vortrefflicher Ausführung. Auch zwei Bachsche Arien für Baritonsolo (Prof. Albert Fischer) mit Violine (Frl. Käthe Häbler) und Orgel (Herr Max Fest) hinterließen tiefen Eindruck. Herr Fest bewährte sich außerdem als vorzüglicher Orgelkünstler in der umfangreichen Fantasie Ein feste Burg ist unser Gott von P. Gerhardt.

In dem von der Gesellschaft der Musikfreunde gegebenen Ersten Sinfoniekonzert in der Alberthalle zeigte die von Herrn Hofkapellmeister Laber geleitete Geraer Hofkapelle die gleichen guten Eigenschaften hervorragender Disziplin wie im vorigen Jahre bei ihrem ersten Auftreten in Leipzig. Vor allem kam diese Disziplin dem Mozartschen Klavierkonzert in D moll zugute, mit welchem sich Frau Kwast-Hodapp, wennschon die anerkannten Forderungen Carl Reineckes nicht berücksichtigend, einen großen Erfolg erspielte. Mozartischer war eigentlich ihre Ausführung des zugegebenen Satzes Alla turca aus der A dur-Sonate. Die stark ausgeprägte Zielbewußtheit des Dirigenten spielt nicht selten in erkältende Strenge hinüber. So bekam die Beethovensche A dur-Sinfonie mehr den Charakter einer düsteren Heiterkeit. Der Abend begann mit einer viertelstündigen Pause und endigte mit halbstündiger Verspätung, Grund genug für manchen, vor Schluß zu gehen, aber nicht im geringsten Grund für den Leiter des Konzertes, deswegen eine geschmacklose Mimik aufzuführen. In kleinen Städten geht das vielleicht und mag sogar den Erfolg besiegeln.

Einen Lieder- und Duettenabend gaben gemeinsam, von M. Wünsche am Flügel begleitet, Gertrud Bartsch und Kammersänger Alfred Kase. Was großen Orchestern und Chorver-

einigungen nur selten gelingt: die große Alberthalle zu füllen, brachten diese beiden Künstler allein fertig. Der Beifall war so stürmisch und anhaltend, daß alle Nummern hätten wiederholt werden können. ♯

Einen leider schlecht besuchten Liederabend gab im Kaufhaussaale Käthe Liebmann, eine Sängerin mit schönen Mitteln. Ihr Bereich ist das Zarte, Ruhige, Sanftelegische, und so erzielte sie mit der fein geäderten Lyrik Griegs, Hans Pfitzners, Stephan Krehls und Weingartners nachhaltige Wirkung, zumal sie mit viel Geschmack und unverfälschter Innerlichkeit sang. Am Flügel saß als Begleiter der musikalische Max Wünsche.

Ebenfalls im Kaufhaussaale musizierten gemeinsam die hiesige Konzertsängerin Else Titscher-Schirmer und der jugendliche Pianist Walter Rehberg. Frau Titscher-Schirmer, der wir oft und gern schon in Kirchenkonzerten begegnet sind, sang Lieder von Max Papsdorf, Ernst Müller und Rich. Strauß. Sie besitzt einen anmutigen Sopran, den sie namentlich im Falsett außerordentlich geschickt zu verwenden versteht; ihr Vortrag verrät lebhafte Anteilnahme des Gemütes. Walter Rehberg, in der gediegenen Schule seines Vaters groß geworden, ist ein begabter Pianist, der Tüchtiges gelernt hat. Hoch über bloße Korrektheit erhaben, bildet diese doch allezeit das wesentliche Fundament, auf welchem er baut. Er wartete mit der namentlich in ihrem letzten Satze interessanten E moll-Sonate von Arnold Mendelssohn auf, die er im großen und ganzen aufgenommen, im Detail durchforscht hatte und treu im Sinne des Tondichters wiederbelebte. Auch einige Solostücke von Sekles gelangen ihm ausgezeichnet. Seine Begleitung zu den Liedern war poesievoll und anschmiegend.

Frl. Käthe Hörder, die sich unter der Begleitung Dr. G. Göhlers hören ließ, besitzt eine jener seltenen, duftigen, leicht ansprechenden Stimmen, die mühelos auch in die höchste Region der Töne hinaufsteigen und leuchtenden Glanz ausströmen. Ihre Koloratur (Kantate von Bach, Arie aus der „Entführung") ist geschmeidig und blank; zarte, ruhig dahinfließende Lieder singt sie mit Delikatesse und Anmut. Einer Anzahl Kompositionen ihres Begleiters verhalf die Künstlerin zu großem Erfolge.

Zugunsten notleidender Musiker gedenken die Herren Prof. Gustav Havemann und Anatol v. Roessel einen Zyklus Brahms vorzuführen. Sie begannen mit einem anregenden Sonatenabend, der sie und den Meister ehrte, die Hörer sehr erbaute. Ihr Vortrag der Sonaten in G dur, A dur und D moll war technisch wie ästhetisch untadelig, und der reiche Beifall, der ihnen zum Lohne für ihr Spiel ward, war wohlverdient.

In einem Konzert in der Plagwitzer Heilandskirche lernten wir den vortrefflichen Organisten dieser Kirche Alfred Schilling, der bescheiden im stillen wirkt und nicht viel Wesens von sich macht, erneut als einen ausgezeichneten, technisch wohlgerüsteten und höchst geschmackvollen Spieler (Bachs A moll-Präludium und Fuge), die mitwirkende Altistin Martha Adam als Sängerin von hoher Bildung und geläutertem Geschmack in sechs neuen biblischen Liedern von Ernst Müller kennen. Ein Doppelquartett des Leipziger Männerchors erfreute unter G. Wohlgemuths Führung mit einigen zeitgemäßen Gesängen, und Frl. Käthe Häbler spielte sich in die Herzen der Hörer mit Violinstücken ein. ♭

Aus dem Dresdener Musikleben

Die Generaldirektion der Oper hat eine Reihe Künstler für diese Spielzeit verpflichtet, die einige Um- und Neubesetzungen veranlaßt haben. Der Weggang von Magdalene Seebe und Anka Horvat ist wohl als Hauptgrund dafür anzusehen. Wenn man die Namen der Neulinge mustert und ihre Leistungen bisher überblickt, so gewinnt man nicht den Eindruck, daß allzuviel dabei gewonnen ist. Erna Fiebiger-Peisker, Emilia Poßzert, Elisabeth Fenyes, Grete Hartmann, Margit v. Lussan und E. Puritz-Schumann sind die neu verpflichteten Sängerinnen, von denen eigentlich nur erstere und letztere verheißungsvolle Stützen des Opernspielplanes zu werden versprechen. Aber einige Umbesetzungen sind für unser Musikleben von weittragender Bedeutung. So hat Elisa Stünzner jetzt eine Reihe großer Aufgaben zu bewältigen gehabt. Wenn die Lösung auch noch nicht durchweg volle Reife zeigte, so dürfte man sich doch der gesanglichen und darstellerischen Darbietungen freuen. Auch Richard Tauber hat in seinen neuen Partien (u. a. Evangelimann und Hoffmann in Hoffmanns Erzählungen) gezeigt, daß er in Auffassung der Gestalten künstlerisch sich mehr und mehr vertieft und seinen Gesang veredelt hat.

Die erste Großtat der Hofoper war die Neueinübung und Neuausstattung der „Euryanthe" von C. M. v. Weber, an der schon recht viel herumgedoktert worden ist. Alexander d'Arnals, der jetzige Opernregisseur, hat sich streng an die Absichten Webers gehalten und verhältnismäßig wenig an dem musikalisch herrlichen Werke geändert. Er hat Unverständliches und nicht zur Handlung gehöriges Beiwerk gestrichen und Textstellen, die an allzu großer Unklarheit leiden oder der Charakterzeichnung der Gestalten widersprechen, geändert. Die beiden ersten Akte sind geblieben, im 3. Akt aber mußte vor allem die Lage glaubwürdig gestaltet werden. Wir haben jetzt ein abgerundetes, in seinen Vorgängen klares Werk vor uns, das hoffentlich im Spielplan verbleiben wird. Die Bühnenbilder sind entzückend. Prof. Altenkirch und Max Hasait haben Meisterwerke der Dekorationskunst geschaffen. In Frl. Rethberg besitzt die Oper eine Euryanthe von mädchenhaftem Reiz und Innigkeit, ihr Gesang ist von wohltuendem Klang; nur in den dramatischen Szenen mangeln dem Ausdruck Kraft und Größe. Prachtvoll in Spiel und Gesang waren Vogelstrom, Plaschke und Eva Plaschke-v. d. Osten. Rühmend ist auch des Orchesters zu gedenken, das unter Herm. Kutschbachs Leitung die Musik wundervoll zur Geltung brachte.

Am 21. Oktober erlebte Franz Schrekers dreiaktige Oper „Der ferne Klang" im Königl. Opernhause die erste Aufführung. Schreker ist bisher an dieser Kunststätte nur mit sinfonischen Werken zu Worte gekommen, und die Generaldirektion hat sehr recht getan, ihn auch als Dramatiker seinen Verehrern zu zeigen. . . . In Frankfurt a. M. fand vor einigen Jahren die Uraufführung dieses neuzeitlichen Werkes statt, aber nur wenig Bühnen folgten, weil der orchestrale Teil und die Singstimmen Schwierigkeiten enthalten, denen nicht jede Kapelle und jeder Sänger gewachsen ist. Die Ungewohntheit der Harmonien und die Absonderlichkeit mancher Stellen erfordern sehr musikalische Kräfte. Wohl ist die Musik reich an musikalischen Schönheiten und tonmalerischen Reizen, man hört oft sphärenartige Musik von ungewohntem Klang, aber sie bildet kein in sich geschlossenes Ganze. Im Orchester findet ein ständiger Wechsel der Form und des musikalischen Inhalts statt. Das Bestreben, für jede Zeile des Textes einen musikalischen Ausdruck zu finden, hat den Komponisten dazu getrieben, die Charakterisierung allzusehr zu verschärfen. Deshalb gehen viele Stellen eindruckslos vorüber, so verständnisvoll sie auch geformt sind. Immerhin erweist sich Schreker als tüchtiger Musiker, reich an musikalischer Erfindung, groß in der Instrumentationskunst und eigenartig. Die Aufführung war glänzend. Die Königl. Kapelle leistete unter Kapellmeister Reiners Leitung Bewundernswertes, und die Träger der Hauptrollen: Eva Plaschke-v. d. Osten, die gesanglich wie darstellerisch groß im Stil und herrlich bei Stimme war, Richard Tauber, der im Spiel und Gesangsausdruck ganz und gar auf künstlerischer Höhe stand, sowie die Herren Plaschke, Staegemann und Burg verdienen höchste Anerkennung. Die Bühnenbilder (Dekorationen von Prof. Altenkirch und Direktor Hasait) waren

wahrhaft schön, namentlich wirkte der Festraum (offene Säulenhalle mit Blick auf Venedig) wundervoll. Mit großer Achtung ist auch des Spielleiters A. d'Arnals zu gedenken. Der Beifall war stark, die Zischer waren bald mundtot gemacht. Nach dem zweiten und dritten Aufzug wurde Schreker wiederholt gerufen.

Jetzt ein Musikfest zu veranstalten ist gewagt, aber es beweist, daß auch der Weltkrieg den deutschen Idealismus, der sich an künstlerischen Taten nährt und erhebt, nicht unterkriegen kann. Die Veranstaltung eines modernen Musikfestes ging diesmal nicht von einer Musikervereinigung aus, sondern wurde von begeisterten Kunstfreunden und Kunstschriftstellern angeregt. Dr. Erich H. Müller ist der künstlerische Leiter, dem das Verdienst zuzusprechen ist, drei anregende Kunstabende veranstaltet zu haben. Der erste Abend brachte als erstes Werk (in Dresden zum ersten Male) die viersätzige Orchestersuite der Zwerg und die Infantin von Bernhard Sekles, die nach dem gleichnamigen Tanzspiel bearbeitet ist. Ohne Bühne und Darstellung der Einzelheiten wirkt auch die verfeinerte Ballettmusik nicht so, wie sich ihr Schöpfer wohl vorstellt, weil sie zu sehr an die szenischen Vorgänge gebunden ist. Immerhin hörte man feinsinnig charakterisierende Musik mit gut empfundenen Themen, die mit Geschmack durchgeführt sind. Eine gewisse Äußerlichkeit haftet ja dem Ganzen an, es mag noch so viel Instrumentationskunst darin stecken. Dann folgte eine sinfonische Dichtung Gespenster von Max R. Albrecht. Der Komponist hat Heinrich Heines Traumbilder, in denen Kirchhofszenen mit dem Aufsteigen der Toten aus den Gräbern, ihr Liebesgeschwätz, ihr Tanz und Gejammer, schließlich ihre Zurückflucht in die Grüfte sich abspielen, seinem Werke zugrunde gelegt. Der Vorwurf ist interessant, und man begreift, daß die Dichtung Musiker reizen kann. Albrecht wandelt Liszt-Saint-Saënssche Bahnen. Die Komposition ist ein Werk, dem man mit Aufmerksamkeit folgt, es steckt viel Charakterisierungskunst darin, und Albrecht hat kein orchestrales Mittel verschmäht, um seine Absicht zu erreichen. Freilich hat ihn das verlockt, allzusehr in die Breite zu gehen und das Orchester zu überladen, er hat übersehen, daß es sich nur um einen Spuk, um Traumbilder handelt, hier aber hat man zuweilen den Eindruck einer Schlachtmusik. Nach dieser Uraufführung sang die Frankfurter Konzertsängerin Marie Grasenick — leider allzu zaghaft und mit zu kleiner Stimme — drei chinesische Lieder von Walter Braunfels. Die zum ersten Male gesungenen Lieder sind vornehm und geistvoll im Stil, aber ohne die rechte Beseelung. Man gewann keine tieferen Eindrücke, so bemerkenswert das Tonmalerische und Charakteristische in der Orchesterbegleitung ist. Den Schluß bildete die sinfonische Dichtung Wieland der Schmied von S. v. Hausegger, ein glänzend instrumentiertes, in den Themen und deren Durchführung prachtvoll gegliedertes und sich schwungvoll steigerndes Werk, dessen farbenreiche Bilder aus einem Guß sind und das die Hörer bis zum Schluß in seinen Bann zieht. Die Komponisten dirigierten (bis auf Brauenfels) ihre Werke selbst. In dem philharmonischen Orchester, das um das doppelte verstärkt war, war den Tonsetzern eine Kapelle zur Verfügung gestellt worden, die diese nicht immer leichten Aufgaben ganz trefflich zu lösen wußte. Der reiche Beifall galt dem Orchester ebenso wie den Komponisten.

Der zweite Abend brachte ein Kammerkonzert, zugleich aber auch eine Enttäuschung. Die Kammersängerin Magdalene Falk-Seebe, die Lieder von Botho Sigwart und Joseph v. Wöß aus der Taufe heben und damit zum ersten Male wieder nach ihrem Weggang von der Hofoper hier singen sollte, war erkrankt und mußte absagen. Dann war Kammervirtuos Spitzner erkrankt, und so mußte die Uraufführung des Lendvaischen Trios unterbleiben. Das Konzert begann mit der dritten Sonate Cmoll) für Klavier und Violine von Paul Büttner, der als Musikkritiker und Komponist in Dresden lebt und in den letzten Jahren eine Reihe schöner Erfolge mit Sinfonien gehabt hat. Die Sonate ist ein Werk voll Kraft und Schwung, geistreich im Aufbau und in der Tonsprache, einheitlich in seinem inneren Gehalt und seiner Gestaltung. Neben männlicher Kraft schreitet im zweiten Satz weibliche Grazie, und weicheren Gefühlen im dritten Satz folgt rasch leidenschaftliches Leben. Prof. Havemann und Hofkapellmeister Reiner trugen das Werk mit künstlerischem Erfassen des Ganzen und feinfühliger Gestaltung vor. Dann sang an Frau Seebes Stelle Frau Helga Petri die Lieder von Botho Sigwart (im Vorjahr in Galizien gefallen), ungemein fein und tief empfundene Gesänge, in der Begleitung von bestrickender musikalischer Charakteristik, ganz besonders die beiden „Laß rauschen" und „Elfentanz". Daran reihten sich drei Lieder des Dalmatiners Joseph v. Wöß (Sohn eines ehemaligen Marinehauptmanns und Schüler des Wiener Konservatoriums, der zurzeit nur freiem Schaffen lebt), Gesänge von starker Eigenart, aber einiger Gesuchtheit in der Harmonisierung, weshalb sie auch weniger ansprachen als Sigwarts Vertonungen der Karl Wörmannschen schönen Poesien. Den Schluß machte die Triophantasie für Klavier, Violine und Violoncello von Joseph Marx, einem Grazer, der hier romantische Pfade wandelt, aber seine Phantasie zum Teil dem Sonatengesetz unterwirft. Wie er das Ganze modelt und gestaltet, die sehr hübschen Themen durchführt und in der Ausführung steigert, ist nicht ohne Reiz, aber das Bestreben, soviel als möglich zu geben, so neuzeitlich als möglich zu sein, haben Marx verlockt, das Werk endlos auszuspinnen und die melodischen Linien jäh abzubrechen, um neue anzuknüpfen. Immerhin hatte das Trio, das Konzertmeister Warwas, Kammermusikus Zenker und Emil Klinger sehr gut vortrugen, Erfolg.

Das letzte Konzert war wieder ein Orchesterkonzert. An erster Stelle kam Joseph Gustav Mraczek, der — in Brünn geboren — dort auch seine ersten Erfolge auf dem Gebiet der Oper und Sinfonie davontrug, zu Worte, und zwar lernte Dresden einen Teil aus seiner Oper „Der Traum" kennen, die ihre Uraufführung in Brünn erlebte und 1909 auch in Berlin aufgeführt worden ist. Das Zwischenspiel, das der Komponist vorführte, behandelt Rustans Traum aus dem ersten Akt, ein farbenreiches, ungemein tonmalerisch instrumentiertes Werk, das aber im Zusammenhang mit der Szene wahrscheinlich eindrucksvoller sein wird. Frl. Marie Grasenick sang dann zwei Lieder Mraczeks (Uraufführung), deren Musik dem Stimmungsgehalt der Gedichte sehr gerecht wird. Schließlich brachte das Orchester noch Mraczeks „Liebesfeier und Abschied", ein Hymnus von Leidenschaft und Kraft (Trompeten und Posaunen tragen scharf rhythmisiert das Hauptthema zu Beginn vor), von heißer Sehnsucht und wildem Liebesdrang. Man spürt bei dem Werke, das sich noch wie gärender Most ausnimmt, aber doch Großzügigkeit und Ausdrucksfülle atmet, wie Wagners Tristan und Isolde auf Mraczek gewirkt hat, in beiden Orchesterwerken sind Beziehungen zu diesem Werke vorhanden. Frl. Grasenick sang darauf zwei Lieder von Clemens von Franckenstein, die rein und warm, poetisch in der Stimmung sind und geläuterten Geschmack verraten. Freilich reichten die gesanglichen Mittel der Sängerin weder hier noch bei den anderen Gesängen aus. Den Schluß bildete die Sinfonie „Schmied Schmerz" (D moll) von Paul Graener. Es war der stärkste und ehrlichste Erfolg des Abends. Das in den Themen ganz wundervoll erfundene, in der Durchführung und im Aufbau ausgereifte Werk, das in jedem der drei Sätze Sinn für Wohllaut, empfindungstiefe und reiche Phantasie verrät, nirgends in Künstelei und Gesuchtheiten verfällt, bietet bestimmte, festgefügte musikalische Bilder, hier stört kein unruhiges Suchen und Tasten.

Überblickt man das ganze Musikfest, so ist der künstlerische Gewinn nicht groß. Auch ein abgeschlossenes Bild neuzeitlichen Schaffens hat man nicht erhalten, da fehlten doch zu viele derer, die als die Modernen gelten; aber Dresdens Musikkreise haben doch mehrere der Lebenden kennen gelernt, und zumeist in hier noch nicht gespielten und gesungenen oder überhaupt noch nicht aufgeführten Werken, und das ist auch ein Ergebnis von Wert und Bedeutung.

G. I.

Rundschau

Konzerte

Berlin Das erste Konzert des Philharmonischen Chors unter Leitung von Prof. Siegfried Ochs war dem Andenken Martin Luthers geweiht. Eingeleitet wurde es durch den Chor aus den Meistersingern „Wach auf, es nahet gen den Tag", mit dessen Textworten Hans Sachs „die Wittenbergisch Nachtigall" feiert. Sodann kam Luther als Komponist zu Worte mit einem 24 Takte langen Satze „Non moriar sed vivam", dessen Autorschaft durch Prof. Richter (Dresden) erst kürzlich festgestellt wurde. Es handelt sich dabei um ein klangvolles Stück im 4 stimmigen Satz, das den Reformator als mit der Satztechnik vollkommen vertrauten Musiker dokumentiert. Es folgten drei Bachsche Kantaten nach Dichtungen von Luther, die mit Ausnahme der letzten zum ersten Male in diesen Konzerten geboten wurden. Die unter dem Eindruck der Kriegsereignisse am Rhein und in Welschland entstandene „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit", die grandiose „Ein feste Burg ist unser Gott" und „Christ lag in Todesbanden" sind Prachtstücke ihrer Art, die die Namen Luther und Bach siegreich ineinander verschlungen zeigen werden, solange überhaupt geistliche Musik gepflegt werden wird. Die Ausführung der sehr anspruchsvollen Chorpartien gelang unter der genialen Führung von Prof. Ochs meisterhaft, vom verstärkten Philharmonischen Orchester unterstützt; um die Soli beeiferten sich Anna Kämpfert, Paula Werner-Jensen, G. A. Walter und Carl Rehfuß. An der Orgel saß Walter Fischer.

Die Festkonzerte der Berliner Sing-Akademie zur 400jährigen Gedenkfeier der Reformation boten, wie schon an anderer Stelle mitgeteilt, am ersten Abend Bachsche Kantaten mit Lutherschen Texten, am folgenden die Aufführung des Gustav Adolf von Max Bruch. Die 10stimmige Doppelchorkantate „Es erhub sich ein Streit" von Joh. Christ. Bach leitete den ersten Abend ein, es folgten vier Kantaten von Joh. Sebastian, die der Bedeutung des Tages besonders entsprechende „Ein feste Burg ist unser Gott", „Christ lag in Todesbanden", „Gott der Herr, ist Sonn' und Schild" und „Nun ist das Heil".

Über die Musik von Bruchs „Gustav Adolf" haben wie unseren Ausführungen nichts mehr hinzuzufügen, als daß der Chor unter Leitung seines Dirigenten Professor Dr. Georg Schumann mit Feuer und Hingabe sang. Die Wirkung auf das Publikum war eine zündende, und der greise Komponist, der im Januar seinen 80. Geburtstag begeht, wurde stürmisch bejubelt und bedankt. Die Solisten standen nicht durchweg auf der Höhe ihrer Aufgaben. Die nur am Bach-Abend beschäftigte Sopranistin Gertrud Meinel bot Schülerhaftes, Hilde Ellger fehlt es für das Oratorium an Kraft und klangvoller Tiefe, sie deutete die Schönheiten der Partei des Leubelfing nur eben an. Wilhelm Guttmann besitzt keine Baßstimme, die Kantaten lagen ihm zu tief, dagegen war er für die Baritonpartie des Gustav Adolf ein würdiger Vertreter. Ausgezeichnet war Rudolf Laubenthal an beiden Abenden. K. Schurzmann

Stuttgart Bei der Fülle der Veranstaltungen, die sich allem Anschein nach auf die ersten Herbstmonate zusammendrängen, wird es dem Berichterstatter bang und bänger. Auch für ihn gilt die allgemeine Losung: „Durchhalten"! Im besonderen haben die Solistenabende zugenommen, obwohl man eigentlich nicht so ganz genau weiß, zu wessem Nutzen sie unternommen werden. (Womit ich nicht den künstlerischen Nutzen gemeint haben will.) — Die Klavierabende seien vorangestellt. Eugen d'Albert gab den ersten. Hier wurde man, wie stets bei diesem Spieler, von dem eine wahre Zwingkraft ausgeht, in seinen Bannkreis gezogen, doch war nicht alles, obwohl es ohne Ausnahme bedeutsame Züge trug, gleich gefällig und ausgeglichen. Weit gleichmäßiger und einheitlicher spielte Wilhelm Backhaus, sogar in dem Maße, daß bei ihm die verschiedenartigsten Stücke eine gewisse Familienähnlichkeit bekamen. Durchaus wahr in seinen Gefühlen, ernst in der Auffassung, ohne Einseitigkeit bei der Auswahl seiner Stücke zeigt sich jederzeit Max Pauer. Obwohl in Stuttgart ansässig, macht sich Pauer hier doch selten. Auf dem Sondergebiet Chopin-Liszt zeigte sich wieder einmal Josef Pembaur als kundiger Führer. Sein Spiel hat Seele und Poesie, und nur den genialen kühnen Wurf sucht man hier vergebens. Zu einem eigenen Abend schwang sich die Pauer- und Sauer-Schülerin Marie Helene Lang mit anerkennenswertem Erfolg auf. Walter Georgii spielte im Orchesterverein ein Mozart-Konzert mit Vertiefung und zartem Ausdruck. Georgii ließ sich auch zusammen mit Julius Weismann hören. Beide trugen die Variationen für 2 Klaviere Op. 64 von Weismann vor. Weismann läßt darin seine Erfindung keinen solch natürlichen Fluß einhalten wie in seinen Klavierstücken kleinerer Form oder bei seinen hübschen Liedern. Die Lieder sang Margarethe Gaede, womit ich bei den Liederabenden angelangt bin.

Kammersängerin Meta Diestel hat die besondere Veranlagung, uns in das Wesen des Schumann-Brahmsschen Liedes einzuführen, über Lula Mysz-Gmeiners Vortragskunst wüßte ich Neues nicht zu sagen, sie ist allerorten bekannt. Georg Meader (Tenor) ist durch umfangreiche Bühnentätigkeit seiner ausgezeichneten gesanglichen Eigenschaften, die ihn zum Konzertsänger berufen erscheinen lassen, nicht verlustig gegangen. Eine fast barbarisch anmutende Zusammenstellung von Liedern und Opernarien oder -duetten war in dem Konzert Bosetti-Dr. Schipper zu bemerken. Zu verstehen ist allenfalls, daß der Bosetti federleichte Gesangsart dem vertieften Liede nicht zustrebt, aber von dem übrigens mit nahezu phänomenalen Mitteln ausgestatteten Bariton hätte man erwarten können, daß er mit einem stilreinen Programm sich zeigen würde. Noch sind zwei Stuttgarterinnen zu erwähnen: die Felix-von-Krauß-Schülerin Irma Stimmel, die Schmid-Lindner sich begleiten ließ und entschiedene Fortschritte gegenüber ihrem vorjährigen Auftreten zeigte, und die Sopranistin Gertrud Betzler, die das Schwergewicht ihrer Begabung mit Erfolg nach der Seite des Zarten und Gefühlsmäßigen hin wirken läßt. Ein Konzert von Adele Werner (Sopran), Charlotte Rosen (Violine) und Gertrud Marcus (Begleitung am Klavier) zeigte die guten oder auch besten Eigenschaften einer Liebhaberinnenveranstaltung.

Die Schweizer Geigerin Hedwig Faßbaender erweckte Hoffnungen auf die Weiterentwicklung eines mit gesundesten musikalischen Eigenschaften und Begabung zur Spieltechnik ausgestatteten Talents. Im Konzert der Königl. Hofkapelle trat Adolf Busch mit dem Brahms-Konzert für Violine auf, er spielte wie ein ausgereifter Meister, packend, ja hinreißend durch Größe der Auffassung und Schönheit des Tons. — Das Wendling-Quartett hatte sich die Mitwirkung Max Pauers gesichert, es entzückte wieder durch einen ihm besonders gut liegenden Haydn und machte uns auch mit Hans Pfitzners bedeutendem Streichquartett Op. 13 bekannt. Im Volkskonzert spielte die Violinistin Lätitia Forster, die sich mit dem Beethoven-Konzert eine noch zu schwierige Aufgabe stellte, aber mit einer Solosonate von Reger einen sehr guten Eindruck erzielte. Wilhelm Maukes sinfonischer Tondichtung „Einsamkeit" ist Klarheit des Aufbaus und ein den natürlichen Aufgaben der Musik entsprechendes Programm nachzurühmen. Ohne daß Maukes Musik etwas Bestechendes hätte, fordert sie doch zur Anteilnahme auf. Alexander Eisenmann

Kreuz und Quer

Berlin. Der bekannte Berliner Pianist Eduard Nowowiejski, der zurzeit Unteroffizier in einer Pionierkompanie, veranstaltete aus Anlaß des Geburtsfestes der Königin Charlotte

für die Truppen, der Württ. ... Res.-Division in der Kirche zu Bohain ein Festkonzert, bestehend aus Klavier-, Violin- und Gesangsvorträgen. Der Künstler erhielt für seine Tätigkeit als Pianist im Operationsgebiet (Miraumont, Bapaumer Künstlerabende) wie in der Etappe während der Zeit des Stellungskrieges vom König von Württemberg die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens.

Chemnitz. Am 1. Oktober starb in Chemnitz an einer Blutvergiftung der Kantor der Nicolaikirche, Kirchenmusikdirektor Emil Winkler, im 54. Lebensjahre. Der unerwartete Tod wird nicht nur in den Chemnitzer, sondern überhaupt in den Erzgebirgischen Sängerkreisen schmerzlich empfunden; denn Winkler war Leiter des Bürgergesangvereins, des Musikvereins, des Frohbergerschen Frauenchors, stellvertretender Liedermeister des Chemnitzer und Erster Liedermeister des Erzgebirgischen Sängerbundes. Den Sängerfesten des letzteren gab er eine höhere Weihe durch Einführung großer Kirchenkonzerte. Winkler hat auch ansprechende Lieder und Chöre geschrieben.

Christiania. Der Schiffsreeder Christoffer Hannevig in Christiania hat der Stadt Mittel zur Verfügung gestellt, um ein Opernhaus mit voller Einrichtung zu schaffen. Das Geschenk beläuft sich auf mehrere Millionen. Das Haus soll im Stadtteil Piperviken in der Nähe von Hannevigs neuem Geschäftshaus errichtet werden.

Dresden. In einem mit der Leipziger Sängerin Meta Steinbrück veranstalteten Konzert fand Prof. Fritz v. Bose mit Werken von Reinecke, C. Franck und eigenen Kompositionen großen Beifall.

Leipzig. Prof. Fritz v. Bose und Konzertmeister Hugo Hamann konzertierten kürzlich sehr erfolgreich in Blankenburg a. H. und Quedlinburg.

— Für die städtische Oper ist als Spielleiter Herr Karl Schäfer (Essen) verpflichtet worden; der Vertrag mit Dr. Lert wurde verlängert.

Lille. Im Stadttheater zu Lille wird jetzt Wagners „Ring des Nibelungen" unter Leitung von Kapellmeister Laugs aus Kassel aufgeführt. Das Orchester besteht aus 70 feldgrauen Musikern.

München. „Lanzelot und Elaine", ein Musikdrama von Walter Courvoisier, erlebte seine erfolgreiche Uraufführung am Münchener Hof- und Nationaltheater.

— Der Bassist Georg Sieglitz, bayerischer Kammersänger, ist im Alter von 61 Jahren in München gestorben. Er gehörte seit 1898 der Münchener Hofoper an; früher war er am Metropolitan-Opernhaus in Neuyork und vorher bei Kroll in Berlin tätig gewesen.

Rudolstadt. Hier ist der Schwarzburg-Rudolstädtische Generalmusikdirektor Rudolf Herfurth gestorben.

Zürich. „Der Ring des Nibelungen", auf fünf Abende verteilt, hat hier einen großen Erfolg gehabt. Rheingold und Walküre wurden so aufgeführt wie bisher. Der dritte Abend brachte die beiden ersten Akte Siegfried, der vierte Abend den Schlußakt von Siegfried und den ersten Akt der Götterdämmerung, der fünfte Abend den zweiten und dritten Akt der Götterdämmerung.

Neue Klavierstücke

Walter Niemann entwickelt sich immer deutlicher zu einem trefflichen Miniaturisten des Klaviers. Die Zeiten der sprudelnden Erfindung eines Jensen und Heller sind heute zwar vorbei, dafür ist bei ihm jedes Stück organisch entwickelt; er kennt nicht die naiven Taktwiederholungen Jensens, nicht das zuweilen Schematische Hellers; außerdem übertrifft er beide unendlich an Ausnützung der Klangmöglichkeiten des Klaviers. Daß er hierin in einzelnen seiner Tonbilder Außerordentliches gibt, ohne der Fingertechnik irgendwie größere Aufgaben zu stellen, macht sie für fertige wie für noch lernende Liebhaber besonders wertvoll, abgesehen von ihrem Gebrauchswert im Konzertsaal. In erster Linie sei in dieser Beziehung genannt: Pompeji, 10 Klavierstücke Op. 48, bei Kahnt (Leipzig) ein Heft, das auch durch seine prachtvolle Ausstattung als Geschenk willkommen ist. Die Suite B moll Op. 43, bei Leuckart (Leipzig), nach Worten von J. P. Jacobsen, besteht gleichfalls aus einzeln wirksamen Charakterstücken (in dem ersten: „Der alte Springbrunnen" fehlt vor den fünf letzten Takten der Baßschlüssel) von hohem musikalischen und pianistischen Reiz, der bei eben diesem ersten am reichsten ist. Zu dem gleichen Stimmungs- und Wirkungskreis (vorzugsweise Konzertsaal) gehört die Barkarole „Sommernacht am Flusse" Op. 45, bei Kahnt. Die älteren Tanzformen verarbeiten mit vielem Glück: „Aus alter Zeit, kleine Suite im alten Stil zum Unterricht und Vortrag" Op. 39, bei Leuckart 4 Stücke, und „Silhouetten, vergnügliche musikalische Bildchen" Op. 47, bei Ernst Bisping (Münster i. W.), zehn Nummern. Diese beiden letzten Hefte sind nach Worten Theodor Storms gesetzt. Eine besonders hohe Bedeutung haben alle die angeführten fünf Hefte wieder für die Hermeneutik beim höheren Klavierunterricht. Dadurch, daß der Autor nicht nur überaus sorgfältig den Vortrag bezeichnet, sondern auch in prägnanten knappen Worten über den Gesamtcharakter und einzelne besonders wichtige Stellen seine Ausdrucks- und Schilderungsabsichten darlegt, ist dem Lehrer ein kaum anderswo in dieser Weise zu findender Anknüpfungspunkt gegeben. Er kann von da aus auf die leider die Regel bildenden, unter völligem Verzicht auf derartige Handhaben, Anweisungen und Andeutungen geschriebenen Klavierwerke übergehn und von der hier aufs klarste vom Autor vorgezeichneten Gestaltung auf die bloß zu erschließende oder zu vermutende bei anderen kommen. Deshalb bereiten die beiden letztgenannten Hefte vorzüglich auf Lust und Verständnis für die alten Suiten von Bach und Händel vor. Man hat den überaus großen Vorteil, sie nach unbezeichneten Ausgaben spielen lassen zu können, da in den bezeichneten doch gewöhnlich sehr vieles für den einen ebenso falsch als für den anderen richtig ist. mst.

Aufruf

Nicht nur eine Unterhaltungs-, sondern vor allem auch eine Bildungsstätte sei dem Deutschen die Schaubühne.

Richard Wagner, der gewaltige Worttondramatiker, der große Sohn Leipzigs, hat in ewiger Wahrheit dieser alten Kulturförderung einen besonders nachdrücklichen Ausdruck verliehen in seiner gerade vor 50 Jahren erschienenen, auch für unsere Zeit noch bedeutungsvollen Aufsatzreihe „Deutsche Kunst und deutsche Politik" (Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. 8, Leipzig, Volksausgabe Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel, R. Linnemann oder Deutsches Verlagshaus Bong & Co.): „Die Bildnerin des Volkes ist nur die Kunst", und im Sinne Schillers, wie so vieler anderer edler deutscher Geister, hat Wagner erkannt, „daß in Theatern der Keim und Kern aller national-politischen und national-sittlichen Geistesbildung steckt, daß kein anderer Kunstzweig je zur wahren Blüte und volksbildenden Wirksamkeit gelangen kann, ehe nicht dem Theater sein allmächtiges Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist".

Treten wir in ein Theater, so blicken wir, sobald wir mit einiger Besonnenheit einblicken, in einen dämmerischen Abgrund von Möglichkeiten des Niedrigsten wie des Erhabensten. — Mit Grauen und Zauder nahten von je die größten Dichter der Völker diesem furchtbaren Abgrunde; sie erfanden die sinnreichen Gesetze, die weihevollen Zaubersprüche, um den dort sich bergenden Dämon durch den Genius zu bannen, und Äschylos führte selbst mit priesterlicher Feierlichkeit die gebändigsten Erynnien als göttlich verehrungswerte Eumeniden zu dem Sitze ihrer Erlösung von unseligen Flüchen. Dieser Abgrund war es, den der große Calderon mit dem himmlischen Regenbogen nach dem Lande der Heiligen überbrückte, aus dessen Tiefe der ungeheure Shakespeare den Dämon überstark selbst beschwor, um ihn, von seiner Riesenkraft gebändigt, der erstaunten Welt als ihr eigenes, gleich zu bändigendes Wesen deutlich zu zeigen; an dessen weise ausgemessenen, gelassen beschrittenen Vorsprüngen Goethe den Tempel seiner Iphigenia aufbaute, Schiller den Gotteswunderbaum seiner Jungfrau von Orleans pflanzte. An diesen Abgrund traten die melodischen Zauberer der Tonkunst und gossen Himmelsbalsam in die klaffenden Wunden der Menschheit, hier schuf Mozart seine Meisterwerke, und hierher sehnte sich ahnungsvoll Beethoven, um dort erst seine höchste Kraft bewähren zu können. Aber an diesem Abgrunde, sobald die großen, heiligen Zauberer von ihm weichen, tanzen auch die Furien der Gemeinheit, der niedrigsten Lüsternheit, der scheußlichsten Leidenschaften, die tölpelhaften Gnomen des entehrendsten Behagens. Verbannt von hier die guten Geister, so überlaßt ihr den Schauplatz, auf welchem Götter wandelten, den schmutzigsten Folgen der Hölle, und diese kommen von selbst, auch ungerufen — denn sie sind immer heimisch da, wo sie eben nur durch die göttliche Herabkunft verscheucht werden konnten. — Wagner setzt sich als Ziel seiner Untersuchungen, die unvergleichliche Bedeutung des Theaters an seiner Wirksamkeit im grenzenlos verderblichen wie im grenzenlos förderlichen Sinne nachzuweisen. Als Beweis von der auch unmittelbar für unsre Gegenwart noch praktischen Bedeutung von „Deutsche Kunst und Deutsche Politik" möge die Stelle aus dem 11. Kapitel („Wie verhält sich die Schule zum Theater?") mit ihrem berühmt gewordenen Abschluß hier nochmal folgen: „Es war eine hoffnungsvolle, schöne Zeit, in welcher Goethe dem verspotteten und vergessenen Hans Sachs sein kräftiges Loblied sang, Erwins Straßburger Münster jubelnd der Welt erklärte, als der Geist der alten Klassizität an der deutschen Dichterwärme unsrer großen Meister neu sich belebte und die Aufführung der ‚Braut von Messina' vom Theater herab das Studium des großen Griechen bei Alt und Jung neu anregte. So war es keine Schmach für die Schule, mit dem Theater einig zu gehen: der Lehrer wußte, was sein Schüler bei ihm nicht lernen könnte, das würde er dort mit ihm zugleich lernen, edle schwungvolle Wärme in der Beurteilung der großen Probleme des Lebens, für welche er erzogen wurde". Zum geflügelten Wort endlich ist Wagners herrliche Deutung des deutschen Wesens geworden, die den tiefsten und besten Grund deutscher Art trifft, des hohen Idealismus gegenüber dem jetzigen undeutschen im seichten Theaterschund sich äußernden Händlergeiste: „Hier kam es zum Bewußtsein und erhielt seinen bestimmten Ausdruck, was Deutsch sei, nämlich: Die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben; wogegen das Nützlichkeitswesen, d. h. das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden, persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellte".

* * *

Bildung eines Vereins zur Förderung der deutschen Schaubühne

Sitz Leipzig

„Nicht nur eine Unterhaltungs-, sondern vor allem auch eine Bildungsstätte sei dem Deutschen die Schaubühne." Sie mehr und mehr dieser Aufgabe dienstbar zu machen, ist Zweck und Absicht des zu gründenden Vereins; Kunst in breiteste Schichten zu tragen, ist sein ins Auge gefaßtes hohes Ziel.

Er will es praktisch erreichen durch Verbilligung des Theaterbesuches, ideal durch Hebung des Geschmacks. Die Pachtung ganzer Schauspielhäuser für einzelne Abende, die volle Ausnützung aller Plätze sollen ihn in die Lage setzen, seinen Mitgliedern wohlfeile Eintrittspreise zu bieten; die Vorführung edler, gehaltvoller Werke sei das Mittel, die Empfänglichkeit für echte Kunstwirkung zu steigern.

Geläuterter Geschmack urteilt am besten. Wer gewöhnt wird, sich an den Werken wahrer Dichtkunst zu erbauen, verliert von selbst die Lust am Flachen, Gefallsüchtigen, Schlüpfrigen. Der Kunsthunger ist vorhanden; es fehlt nur an der Gelegenheit, ihn zu stillen. Neugestaltung, das Schlagwort des Tages, sei auch hier in die Tat umgesetzt.

Je breiter die Grundlage des Vereins, um so größer und tiefer seine Wirksamkeit. Gelingt ein Zusammenschluß von mehreren Tausend, dann können die ins Auge gefaßten Vorstellungen zahlreiche Wiederholungen finden; mit dem wachsenden Kreise der Zuschauer hebt sich die Bedeutung des Vereins, kann seine stetig zunehmende Kraft auf die Kunstpflege einen nachhaltigen Einfluß üben.

Um seine Selbständigkeit zu behaupten, bildet sich der Leipziger Verein nicht als Ortsgruppe des Hildesheimer Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur, beabsichtigt aber, sich ihm körperschaftlich anzuschließen.

Werbet Mitglieder! Diesen werden bei einem Jahresbeitrag von 5 Mk. eine Reihe Theatervorstellungen zu bedeutend ermäßigten Preisen, gegebenenfalls mit erläuternden Vorträgen, geboten. Anmeldungen zum Beitritt sind an den Einberufer des vorbereitenden Ausschusses, Prof. Dr. Bennewitz, Kronprinzstraße 64 I, zu richten.

Der vorbereitende Ausschuß.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 47|48

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 29. Nov. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine“

Von **Ernst Ludwig Schellenberg**

Auf dem Neuen Friedhofe in Berlin, an der Belle-Alliance-Straße, vor dem Hallischen Tore, liegt ein efeuumsponnenes Grab mit der Inschrift:

E. T. A. Hoffmann, geb. Königsberg in Preußen, den 24. Januar 1776, gest. Berlin den 25. Juny 1822, Kammer-Gerichtsrath, ausgezeichnet im Amte als Dichter, als Tonkünstler, als Maler. Gewidmet von seinen Freunden.

Der Name des Dichters, der hier die letzte Ruhestätte gefunden, gilt heute als einer der ausgezeichnetsten und bekanntesten und läßt vor dem Auge des kundigen Lesers eine Welt voll funkelnder Schönheit, voll lockenden, geheimnisvollen, wechselnden Lebens erstehen. An dieser Stelle aber soll nicht von dem meisterlichen, unerschöpflichen Erzähler geredet werden; — wie die Grabinschrift und manches fleißige Buch zu Ehren dieses seltenen Mannes uns kündet, hat er auch als Musiker, als Komponist einen vornehmen und weithin sichtbaren Rang zu beanspruchen, und stets von neuem wird der Versuch unternommen, ihn auch auf diesem Gebiete der Nachwelt deutlich und in angemessener Würde zu überliefern. Denn was Helmine v. Chézy, die Textfabrikantin von Webers „Euryanthe“, in ihren Erinnerungen erzählt, gilt auch heute noch in vollem Maße: „Hoffmann war von innen und außen ein Wesen für sich, wie man noch nie eines gesehen“.

Wer die umfassende Größe E. T. A. Hoffmanns auf musikalischer Seite recht begreifen und voll verdienter Ehrfurcht bestaunen möchte, der sei nur an diejenigen seiner Schriften gemahnt, die auf Fragen und Probleme der Tonkunst Bezug haben oder in novellistischer Form zu erörtern unternehmen: Die Kreisleriana, Ritter Gluck, Don Juan, Der Dichter und der Komponist, Rat Krespel, Die Fermate, vor allem aber an die musikalischen Aufsätze und Besprechungen, welche man niemals ohne Dankbarkeit und entscheidenden Gewinn zum Studium wählen wird. Denn dieser wundersame Geist offenbart darin tiefe, lieberfüllte Weisheiten, die gerade heute, in einer Zeit rastlosen, anrüchigen Suchens und Versuchens immer wieder den rechten Pfad zum rechten Ziele zu weisen vermögend sind. In jenen Tagen, als man die Werke eines Beethoven verworren, unbegreiflich und töricht schalt, hat Hoffmann mit ergriffenen, preisenden Worten diesem Meister den Weg bereiten helfen, und seine Analysen der fünften und sechsten Sinfonie, des Oratoriums „Christus am Ölberge“, der Coriolan-Ouvertüre, der Pianoforte-Phantasie mit Chor, der beiden Trios Op. 70, der Musik zu Goethes „Egmont“, der C dur-Messe bleiben auch heute noch bewundernswürdig und wesentlich, voll überraschender Ahnungen und inbrünstiger Sehnsucht. Und so kann man es verstehen, daß Beethoven diesem eifrigen Propheten einen dankerfüllten Brief voll der freudigsten Anerkennung übermitteln ließ:

Wien, den 23. März 1820.

Ich ergreife die Gelegenheit, durch Herrn N. mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern. Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben, auch unser Herr N. N. zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben muß, einigen Anteil an mir. Erlauben Sie mir, zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen mir sehr wohl tut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute und bin

Ew. Wohlgeboren

mit Hochachtung ergebenster

Beethoven.

— Es ist hier nicht der Ort, Hoffmanns Bedeutung als Komponist umfänglich aufzuzeichnen und klarzulegen. In den mannigfachen Büchern und Aufsätzen, welche diesem Gegenstande gewidmet sind, findet ein jeder, der sich darüber belehren möchte, des Guten und Erschöpfenden in Fülle (genannt seien die Namen von Edgar Istel, Hans von Wolzogen, Georg Ellinger, Hans Pfitzner, V. da Motta, Hans v. Müller, A. B. Marx, Eduard Griesebach, Carl Schäffer u. a.).

Es sind uns verschiedene Kompositionen Hoffmanns erhalten geblieben, unter anderen eine Messe in D moll, Klaviersonaten, Duette, Canzonen, ein Harfenquintett, ein Miserere in B dur. Auch von einigen Bühnenwerken ist uns Kunde hinterlassen. Im Dezember 1804 komponierte er „eine äußerst geniale Oper von Clemens Brentano: Die lustigen Musikanten“, ferner „Die ungeladenen Gäste oder der Kanonikus in Mailand“, sodann eine dreiaktige Oper „Liebe und Eifersucht“ nach Calderon, im Jahre 1808 den „Trank der Unsterblichkeit“ zu dem Texte des Grafen Soden, eine Oper von Kotzebue „Das Gespenst“, die Oper „Aurora“ des Grafen Soden, die zum Teil verschollen sind, zum Teil vergessen und verstaubt irgendwo in Archiven ruhen. Das entscheidende und wesentliche Werk bleibt aber die Märchenoper „Undine“, die nach der lieblichen, echt

romantischen Erzählung Fouqués gearbeitet wurde. Goethes Worte an Eckermann behalten noch heute Gültigkeit: „Wollen Sie von Fouqué eine gute Meinung bekommen, so lesen sie seine ‚Undine‘, die wirklich allerliebst ist. Freilich war es ein guter Stoff, und man kann nicht einmal sagen, daß der Dichter alles daraus gemacht hätte, was darinnen lag; aber doch, die ‚Undine‘ ist gut und wird Ihnen gefallen“.

Hoffmann lernte Fouqués Dichtung im Sommer 1812 kennen und entschloß sich mit freudigem Eifer, sie zu einer Oper zu verwerten. Am 18. Juli 1812 wandte er sich an seinen Freund Hitzig mit der Anfrage, ob sich unter dessen „gemütvollen poetischen Freunden“ jemand finden würde, „der zu überreden wäre, die Bearbeitung der ‚Undine‘ für mich zu übernehmen?“ Fouqué selbst erklärte sich bereit, diese Aufgabe zu vollenden, und am 15. August schon konnte der entzückte Komponist dem Dichter in herzlich begeisterten Worten seinen Dank übermitteln. Am 14. November lag das Textbuch fertig („höchst vortreffliches Meisterwerk“ meldet das Tagebuch), und Hoffmann begann die Komposition mit Hingabe und emsiger Schöpferlust. „In Gedanken komponiere ich jetzt nichts wie die Undine“, hatte er schon im ersten Briefe an Hitzig bemerkt, „der kräftige, wunderbare warnende Oheim Kühleborn ist keine üble Baßpartie, so wie der alte Fischer sich bei der Exposition in einer ganz gemütlichen Romanze vernehmen läßt“. Das Werk wurde am 1. Juli 1813 begonnen und am 5. August 1814 abgeschlossen; „ich tue mir auf diese Oper etwas zugute“, meldet er dem Freunde Hitzig.[1]) Zu Ende des Septembers 1814 erschien Hoffmann selbst in Berlin und trat alsbald mit Fouqué in förderlichen Verkehr. Graf Brühl, mit Fouqué befreundet, nahm die Oper im Frühjahr 1815 für sein Theater zur Darstellung an. Endlich, am 3. August 1816, erfolgte die Uraufführung im Schauspielhause, und schon am 29. August wurde sie zum sechsten Male „bei überfülltem Hause“ gespielt. Hoffmann selbst hatte die prächtigen Dekorationen im Verein mit Schinkel entworfen und bekennt von ihnen: „Sie sind das Genialste der Art, das ich jemals gesehen“. Innerhalb eines Jahres erlebte das Werk dreiundzwanzig Vorstellungen, aber am 29. Juli 1817 brannte das Schauspielhaus mit sämtlichen Dekorationen und Noten völlig herunter, so daß die geplanten weiteren Darbietungen zum Unsegen der Oper ausgesetzt werden mußten. Nur in Prag erschien sie ein einziges Mal auf der Bühne, um fortan vergessen und vernachlässigt auf der königlichen Bibliothek zu Berlin in unziemlichem Schlummer zu rasten. Dort liegen die zwei von Hoffmanns Hand geschriebenen Partituren, die Hans Pfitzner benutzen durfte, als er seinen gründlichen, fleißigen und überaus dankenswerten Klavierauszug anfertigte, den jetzt die Edition Peters der Öffentlichkeit übergeben hat. (In dem von Hans v. Müller veranstalteten „Kreisler-Buche“, das zurzeit leider im Buchhandel vergriffen ist, hat Pfitzner einige kleinere Kompositionen Hoffmanns bearbeitet und zugänglich gemacht, u. a. einen sehr schönen Chor: Ave, maris stella.)

Was den Text anlangt, den Fouqué nach seiner zarten, rührenden Novelle geschrieben hat, so kann man eine gelinde Enttäuschung leider nicht verhehlen. Es handelt sich im Grunde lediglich um ein szenisches Aneinanderreihen der Vorgänge, wie sie sich in der Erzählung abspinnen.[1]) Der Dialog fließt manchmal ein wenig umständlich und stockend, die Verse klappern nicht selten in allgemeinen, verbrauchten Reimen; — aber der Duft des Märchens wirbt und glänzt unzerstörbar, und es dürfte wohl ein leichtes sein, mit vorsichtiger Hand die Linien deutlicher und erkennbarer nachzuziehen.

Was Hoffmann von der Oper ersehnte und wollte, das erklärt und kündet er selbst in seinem wundervollen, reichen Dialog „Der Dichter und der Komponist“. Die bedeutsame, in jeder Hinsicht gültige Stelle möge hier wörtlich angeführt werden, denn noch heute muß sie auf Beachtung und Berechtigung Anspruch erheben (in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ hat Ferruccio Busoni offenbar auf jene Ausführungen Bezug genommen; Seite 18: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder einem Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe wie einem Erlebnis“. Hoffmanns bezw. Ludwigs Worte lauten: „Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte.[2]) Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter: denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einheimisch geworden in dem fremden Lande glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen. Es ist, mit einem Wort, die Zauberkraft der poetischen Wahrheit, welche dem, das Wunderbare darstellenden Dichter zu Gebote stehen muß, denn nur diese kann uns hinreißen, und eine bloß grillenhafte Folge zweckloser Feereien, die, wie in manchen Produkten der Art, oft bloß da sind, um

---

[1]) Seitdem Hans v. Müller die Tagebücher Hoffmanns veröffentlicht hat, sind wir in der Lage, die Entstehung der Oper ziemlich genau zu verfolgen. So finden wir am 25. Juli 1812 die bezeichnende Eintragung: „Gefühl, daß ich ein guter Komponist bin — ich hab mein Sach aufs Komponieren gestellt!“

[1]) Hoffmann hat seinen Freund Hitzig, Fouqué „zu insinuieren, daß vorzüglich gedrängte Kürze bei Opernsujets nötig sei“. Leider hat der Dichter diesem klugen Rate zu geringe Aufmerksamkeit geschenkt.

[2]) Von diesem Standpunkte aus wird man auch Hoffmanns so häufig zu Unrecht genügte Besprechung des „Freischütz“ klarer einzuschätzen lernen. Und es bleibt ein Zeichen herben Unverständnisses, den „Verfasser der viel fratzenhafteren Elexiere des Teufels“ zu belächeln, weil er die „dumpfe, schwüle Gewitterluft“ des Gedichtes tadelt und das Urteil wagt: „diesen Eindruck würden wir lieber den leidigen Kriminal- und Schicksalstragödien für sich gelassen haben“. — Ein anderes ist Novellistik, ein anderes Oper!

den Pagliasso im Knappenkleide zu wecken, wird uns als albern und possenhaft immer kalt und ohne Teilnahme lassen. — Also, mein Freund, in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik, Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen".

Diese Ausführungen machen es ersichtlich, daß Hoffmann den nicht eben preisenswerten Versen Fouqués dennoch mit Begeisterung und musikalischer Schaffensfreude entgegenkam. Denn, wie Ludwig weiterhin erklärt: „Eben daher wirst du auch finden, daß oft die poetischsten Komponisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmäßige, romantische Stoff, der sie begeisterte. Als Beispiel führe ich dir Mozarts Zauberflöte an".

Im Vorübergehen muß ein Hinweis auf Lortzings Märchenoper versucht werden, um noch klarer und zweifelfreier zu deuten und zu erkennen, was Hoffmann begehrte und verlangte. Lortzings Werk erhält sich sicherlich nur durch diejenigen Zutaten, die Hoffmann gerade verschmäht und abgewiesen hat — durch den biederen, behaglichen Humor, wie er in dem Schildknappen Veit (dem „Pagliasso im Knappenkleide") und in dem Kellermeister Hans zur Darstellung gelangt. Dagegen ist alles das, was den „romantischen" Zauber bewirken soll, bei Lortzing abgeschwächt und matt. Man glaubt nur widerwillig an diese Undine, deren Beseelung nicht zu überzeugen vermag, und besonders der Wassergeist Kühleborn bleibt völlig in den Grenzen des Wohlanständigen und Volkstümlichen haften. Hübsch und bei weitem ersichtlicher ist die Öffnung des Brunnensteines begründet; im übrigen verstimmt nur allzu häufig eine vergnüglich dahinplätschernde Sentimentalität, die freilich das Publikum noch immer liebenswürdig anzulocken versteht.

Im November des Jahres 1816 hörte Karl Maria v. Weber Hoffmanns Oper und schrieb darüber an seine Braut: „Abends war ‚Undine', in die ich mit der gespanntesten Erwartung ging; die Musik ist ungemein charakteristisch, geistreich, ja oft frappant und durchaus effektvoll geschrieben, so daß ich große Freude und Genuß dran hatte. Gegeben wurde sie sehr gut, und die Schönheit der Dekoration ist wirklich außerordentlich. Ich war so erfüllt davon, daß ich gleich nach dem Theater zu Hoffmann lief, ihm meinen Dank und Teilnahme zu bezeigen". Und in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" erschien ein Aufsatz aus Webers Feder, von welchem nur einige bezeichnende Stellen hier wiedergegeben werden mögen: „Wer mit diesem Phantasieglutstrome und tiefem Gemüte so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie (im ersten Teile der Phantasiestücke in Callots Manier) in dem Aufsatze über den Don Juan geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Grenze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln. . . . Die Oper ist wirklich ein Guß, und Referent erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihm nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er faßt so gewaltig vom Anfange bis zum Ende das Interesse für die musikalische Entwickelung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat und das Einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet. Mit einer seltenen Entsagung, deren Größe nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiß, was es heißt, die Glorie des momentanen Beifalls zu opfern, hat Herr Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt, durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Glied des Körpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer w a h r zu sein und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln. . . . Das ganze Werk ist eins der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegtesten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien. . . . Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Anteil, den das Publikum stets gleich, ja immer mehr und mehr an der Oper nimmt. . . . Möge Herr Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der als Schriftsteller ihm in kurzer Frist Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (Königl. Preuß. Kammergerichtsrat in Berlin) die Achtung seiner Kollegen sichert, auch in diesem Kunstzweige tätig wirken und schaffen".

Diese warmherzigen, unverfälschten Worte müssen uns aufhorchen machen und zu Nachdenken stimmen. Die unumgängliche Frage tut sich auf: soll dieses Werk, das dem Schöpfer des „Freischütz" Anlaß zu Lob und tiefem Nachsinnen gegeben, niemals mehr auf den Bühnen lebendig werden? Vermag nicht schon die Persönlichkeit des Komponisten Aufmerksamkeit und Wohlwollen zu erregen? Als Hieronymus Truhn im Jahre 1839 Bruchstücke aus der verloren gewähnten Oper im Leipziger Gewandhause zur Aufführung brachte, bemerkte die „Allgemeine Musikalische Zeitung": „Nach diesen Proben wäre es der Mühe wert, die Oper Undine wieder irgendwo auf den Brettern zu versuchen". Es wäre ein gröbliches Versehen, würde man etwa die Arbeit eines dürftigen Dilettanten erwarten, dem man um anderer Verdienste willen milde Nachsicht zu schenken verpflichtet wäre. Die Oper beweist vielmehr Hoffmanns ausdrückliche, unwiderlegliche Begabung und seine umfassenden, eindringlichen Kenntnisse als Musiker. Von einigen Härten abgesehen, muß die Partitur das freudige Staunen eines jeden Kundigen wachrufen. Holzbläser in tiefer Lage, Blechbläser in gedämpftem Pianissimo, geteilte Violoncelli verleihen dem Werk die Farbe des lastenden Schicksals. Es werden leitmotivische Beziehungen erreicht: Undine versinkt mit derselben Figur in den Wellen, die im letzten Akte ihr Wiederauftauchen begleitet und bereits im Vorspiel zum zweiten Aufzug anklingt. Der letzte Chor der Oper ist in der Ouvertüre angedeutet, wie schon Weber erkannte: „Am gelungensten und wirklich groß gedacht erscheint Ref. der Schluß der Oper, wo der Komponist noch als Krone und Schlußstein auch alle Harmoniefülle rein achtstimmig im Doppelchore ausbreitet, und die Worte ‚Gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht', mit einer

herzlich andächtigen und im Gefühle der tiefen Bedeutung mit gewisser Größe und süßer Wehmut erfüllten Melodie ausgesprochen sind, wodurch der eigentlich tragische Schluß doch eine so herrliche Beruhigung zurückläßt. Ouvertüre und Schluß geben sich hier, das Werk umschließend, die Hände". Natürlich bewahrte Hoffmann den gesprochenen Dialog, der zu einer Aufführung leicht einige Kürzungen erfahren könnte; aber ein Hindernis in diesem selbstverständlichen Umstande zu suchen, würde sich lediglich als blasse Ausflucht darstellen. Mozarts Opern; Fidelio, Freischütz; Lortzings Werke — wer möchte sie um dieses Gebrauches willen abzuwehren unternehmen? . . .

Vor allem die ungefüge Gestalt Kühleborns hebt sich drohend und dämonisch; — gesanglich in kühnsten Intervallen geführt, in Sprüngen über zehn oder zwölf Töne hinab. Weber sagt: „Am mächtigsten springt Kühleborn hervor durch Melodienwahl und Instrumentation, die ihm stets treu bleibt und seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal selbst, doch als dessen nächster Mittelsvollstrecker erscheint, so ist dies auch sehr wichtig". Welch grausige Worte hohnlacht er gleich nach der Trauung durchs Fenster; mit welch drückender Wucht ruft er seine Mahnungen aus dem Brunnen hervor! Mit Recht gibt Edgar Istel („Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland") einen Hinweis auf jene scharf und grinsend gezeichnete Stelle, als der empörte Wassergeist zur Hochzeit in Gestalt eines Schneiders auftritt, um Rache zu üben. Wahrhaft groß und machtvoll aber reckt er sich in jener unvergeßlichen Arie des zweiten Aktes, als er die Wogen entbietet zu verderblichen Fluten. Hier wurde mit einfachen, innerlich tragenden Kräften eine schauerlich erhabene Gewalt erreicht. Hier sind Götter! Wuchtige Bläserakkorde, schwellende, aufbegehrende Streicherpassagen, — und zu dem Wüten und Brausen des Dämons die ringenden, entfesselten Stimmen der Wassergeister. Wo in einer zeitgenössischen Oper findet man dergleichen? Erst im „Freischütz", der ja ersichtlich von Hoffmanns Werke beeinflußt wurde, kann man Vergleiche suchen — nicht zu Hoffmanns Nachteile.

Drei Baßpartien stehen, nebst einem Bariton, nur einer Tenorrolle gegenüber und den drei Sopranstimmen der Undine, der Herzogin und der Berthalda. „Nächst ihm (Kühleborn) das liebliche Wellenkind Undine," sagt Weber, „deren Tonwellen bald lieblich und freundlich gaukeln und kräuseln oder auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen und ihren ganzen Charakter umfassend, dünkt Ref. die Arie im zweiten Akte, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, daß sie als ein kleiner Vorgeschmack des Ganzen dienen kann und daher bald allgemein gesungen sein wird." Ihr Abschiedsgruß an Huldbrand klingt so rührend und bewegt, daß man sich ihrem Leide nicht zu entwinden vermag. Und das Geständnis ihrer Herkunft am Schluß des ersten Aufzugs ist vom silbernen Schimmer zartester Keuschheit umflossen.

Es ist hier nicht der Ort, das schöne Werk ausführlich zu erläutern. Nur auf die trefflichen und auch kontrapunktisch fesselnden Ensembleszenen sei aufmerksam gemacht. Pfitzner nennt das Sextett am Schluß des ersten Aktes mit Berechtigung meisterlich und wohl gelungen. Wie geheimnisvoll warnend murmelt der Chor der Wassergeister zu dem Liede des alten Fischers und leitet zu der Verwandlung in die Waldschlucht über, wo sich die Elemente heimisch wissen! Die Romanze des Fischers bezeugt sogleich den Sinn des Komponisten für warme, echte Volkstümlichkeit, die sich auch in manchen Chorsätzen oder in dem Duett „Abendlüftchen schweben" aufs eindringlichste kundtut.

Wer freilich nur Grimmassen und erregte Possen erwartet, wer von dem Dichter nur die „Spuk- und Gespensternovellen" gelten läßt und auch in seiner Musik nach Atembeklemmung und Schauern fahndet, der findet Enttäuschung und Abkehr.[1]) Es ist gewiß nicht schwer, auch schwächere Partien zu erkunden, Anklänge an Beethoven oder Mozart zu entwickeln, — die innere, pulsierende Kraft aber bleibt ungeschmälert und überzeugend. Wer Hoffmanns Schriften mit Bedacht und Aufmerksamkeit gelesen — etwa den kostbaren Aufsatz über alte und neue Kirchenmusik —, der wird wissen, daß die Romantiker immer für die gefaßte, überlegene, gesammelte Form gestritten haben; daß Hoffmann das überkommene Erbe mit Ehrfurcht und Vorsicht zu erhalten und zu fördern bestrebt war. Unsere angestrengten, gereizten Ohren kommen nur noch hysterischen Übertreibungen entgegen; und die Verteidigung, die Mozart einst der Arie des Osmin zuschulden vermeinte, erscheint uns heute vielleicht überflüssig und belanglos. Aber sollen wir diesen Umstand als einen Gewinn preisen, voll falschen, selbstgefälligen Stolzes? Soll das Lautere, Durchsichtige, Quellfrische uns völlig entfremdet und verloren sein? Wie, so fragt man voll Entrüstung und bedauernden Staunens, mußten die schwächsten Gemächte der Leoncavallo, Puccini, Mascagni wirklich dem Echten, Treuen, Deutschen vorgezogen werden? Wer nur dem Heute dient, wie rasch übersieht ihn das Morgen! Hoffmann beschließt seinen Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik" mit einigen Sätzen, deren Hoffnung und stolze Zuversicht niemals freventlich verblassen, die auch seiner „Undine" dereinst zum Gewinn, zum Segen gereichen mögen: „Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Luft des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tobenden Geräusch des ausgelassenen, wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen und die Musik frei und kräftig ihre Seraphschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist, und von dem Trost und Heil in die unruhvolle Brust der Menschen hinabstrahlen".

[1]) Man darf niemals übersehen, daß jene weitbekannte fantastische Oper, die uns E. T. A. Hoffmann auf der Bühne heimisch machte, von — Offenbach stammt. Der Duft und Hauch der darin bearbeiteten Novellen des Dichters ist so unmittelbar und reich gewahrt, daß man leicht und gern dazu geneigt ist, den Komponisten mit Hoffmanns Gestalt zur Einheit zusammenzufassen.



„Der Tell"

Ein deutsches Drama in drei Aufzügen

Dichtung von Max Morold, Vertonung von Josef Reiter

Uraufführung in der Wiener Volksoper

Besprochen von Prof. Dr. **Th. Helm**

Nach Schiller und Rossini heute auch eine neue „Tell"oper zu schreiben: ein etwas kühnes Unternehmen! Aber das Glück ist dem Kühnen hold, und das hat sich neuerdings in überraschender Weise gezeigt durch die stürmische beifällige Aufnahme der obgenannten Neuheit: Die Hervorrufe der beiden Autoren am Abende der Uraufführung waren gar nicht zu zählen.

Max Morold (eigentlich M. v. Millenkovich, der jetzige Hofburgtheaterdirektor in Wien), seit Jahren der eifrigste Vorkämpfer und getreuste literarische Mithelfer seines Freundes Josef Reiter (für den er auch die Textdichtungen sämtlicher früheren seiner musikalischen Bühnenwerke verfaßt: „Klopstock in Zürich" — „Der Bundschuh" — „Totentanz" — „Ich aber preise die Liebe") hat sich angeblich bei seinem jüngsten „Deutschen Drama" weniger an Schiller als vielmehr an die Ursage des „Tell" gehalten, wie sie den alten Tellspielen des 14. Jahrhunderts zugrunde liegt, welch letztere noch jetzt in der Schweiz selbst häufig an Ort und Stelle der halb sagenhaften, halb historischen Handlung szenisch vorgeführt werden. Aber er hat uns auch aus Eigenem hinzugetan und dadurch die Grundidee, wie sie Schillers Meisterwerke zu entnehmen, völlig verändert.

Bei Morold ist nicht Wilhelm Tell der Mittelpunkt der Handlung, seine Person tritt fast ganz zurück gegen zwei andere: Tells Gattin, von ihm Elsbeth benannt, aus der er eine herb-stolze Heroine im Charakter von Wagners Brünnhilde oder Isolde macht, und den kaiserlichen Vogt, Grafen von Seedorf (also nicht Geßler!), dessen doch von Schiller übernommener grausam hartherziger Herrennatur er anderseits die ausgesprochensten Züge eines unwiderstehlichen (oder sich mindestens in seiner ritterlichen Mannesschönheit für unwiderstehlich haltenden) neuen Don Juan leiht. Die beiden Stürme auf dem Vierwaldstättersee, die Hut-, Apfelschuß- und Rütliszenen fehlen auch in Morolds Dichtung nicht, aber das Hauptinteresse knüpft sich doch an das geistvolle psychologisch durchgeführte Verhältnis des zu Elsbeth in glühendster Leidenschaft entbrannten Grafen, durch das er schließlich seinen tragischen Untergang findet. Weitere Veränderungen, die sich M. gegenüber Schiller gestattet, sind die Zusammenziehung des Arnold von Melchtal und des Konrad Baumgarten in eine Person, der Wegfall der ehrwürdigen Gestalt des Freiherrn von Attinghausen und damit auch dessen ergreifende Sterbeszene mit den berühmten Abschiedsworten: Seid — einig — einig — einig!

Erwecken vielleicht diese und andere Neuerungen bei manchem begeisterten Schiller-Verehrer Bedenken, so wird sich auch dieser der packenden, echt dramatischen Gesamtwirkung von Morolds Dichtung (wirklich eine solche, nicht etwa bloß ein landläufiger Operntext) nicht entziehen können.

Nur sollte der Titel der Neuheit richtiger nicht „Der Tell" heißen, sondern „Elsbeth" oder auch „Der Graf von Seedorf". Elsbeth (in welcher man auch Züge der sonst außer Tells Frau [Hedwig] bei Schiller vorkommenden weiblichen Hauptgestalten herausfinden kann) bestimmt ihren Gatten geradezu zu seiner entscheidenden Haupttat: daß er den vor seinen Verfolgern fliehenden Arnold (bei Schiller Baumgarten) über den sturmbewegten See fährt, daß er den Apfelschuß wagt — dazu drückt sie ihm buchstäblich die Armbrust in die Hand. Der „Graf" seinerseits will um jeden Preis die schöne Elsbeth bezwingen, vor allem ihren Stolz beugen: daß sie irgendeine Bitte an ihn stellen möge, die er dann sofort erfüllen würde, z. B. er würde sogar den Plan der Erbauung der berüchtigten Fronfeste Zwinguri aufgeben, wenn sie ihn darum bäte. Als sie bei dieser Gelegenheit feierlich erklärt: „Ich werde niemals bitten", erwidert der Graf (wie es im Textbuch heißt: sich ganz den Wogen seiner Leidenschaft überlassend) wörtlich: „Du wirst mich bitten. Und wär's auch nur, wenn du in meinen Armen der Liebe heiße Glut zu stark empfindest, daß du um Schonung bittest" (wonach er sie umfassen will, welchem Beginnen sie aber geschickt ausweicht, indem sie ihn an den anbrechenden Sturm und Regen erinnert, worauf er nun wirklich — äußerlich und innerlich momentan abgekühlt — die Szene verläßt). Mit schwerstem Herzen möchte sich Elsbeth eben doch in der vorletzten Szene des dritten Aufzuges zu der vom Grafen so heißersehnten „Bitte" entschließen, und das beruht auf einem Mißverständnis.

Elsbeth war Zeuge, wie der Graf nach dem Apfelschuß und als ihm Tell die Bedeutung des vor letzterem in den Köcher gesteckten „zweiten Pfeiles" enthüllt, nicht nur ihren Gatten, sondern auch den kleinen „Erni" (auf dessen Kopf der abgeschossene Apfel lag) in seinem Herrnschiff gefangen fortschleppen ließ. Daß inzwischen beide durch Tells kühnen Sprung über die schmalsten Stellen des Urner Sees (mit dem Kinde auf dem Rücken: auch eine neue kühne Zutat des Dichters!) befreit wurden, weiß sie nicht. Sie möchte vom Grafen nun eben das Kind zurückerbitten und erscheint deshalb in seiner nach italienischem Geschmack erbauten Prachtvilla im Süden des Sees. Hieraus entwickelt sich nun die leidenschaftlichste Szene des Werkes: indem zuerst Elsbeth vor ihm, dann aber auch er vor ihr niederkniet, er aber nur um sie — schließlich zu vergewaltigen! Da tritt nun im entscheidenden Momente — als ein Deus ex machina — mit den am Rütli verschworenen Bauern (NB. die Rütliszene eröffnet den dritten Aufzug!) — Tell ein und erschießt — sein Weib vor der Schande zu bewahren — den liebeswütigen Todfeind, mit dessen Fall (nachdem auch inzwischen die anderen Vögte beseitigt) die neue Schweizerfreiheit errungen, zu deren Preise der mächtige Schlußchor ertönt.

Von einigen Berichterstattern wurde dabei besonders hervorgehoben, daß Tells letzte Tat bei Morold eigentlich ethisch edler erscheine als bei Schiller, wo er aus sicherem Versteck gleichsam als „Meuchelmörder" den Feind erlegt, während er jetzt letzterem offen entgegentritt — freilich von den miterschienenen Landsleuten geschützt. Aber Schiller hat doch durch die Gegenüberstellung der persönlichen Rachetat Johannes Parricida zu jener zugleich seiner Volksbefreiung anstrebenden Tells wieder seine — Schiller-Auffassung zu rechtfertigen gesucht. Es mag daher diese letzte Streitfrage unentschieden bleiben. So viel ist gewiß: wenn Schillers Tell gar nicht vorhanden wäre, müßte man Morolds Dichtung als einen der besten, dramatisch wirksamsten, auch sprachlich vornehmsten Operntexte bezeichnen, die je geschrieben wurden. Im Hinblick auf Schiller freilich dürfte der Totaleindruck sich stark nach dem individuellen Empfinden des einzelnen gestalten und bleibt daher die dauernde Zugkraft des jedenfalls durch und durch deutsch empfundenen Werkes abzuwarten.

Ich habe mich so lange bei Morolds Dichtung aufgehalten, weil doch der in ihr gebotenen spannenden, eminent dramatischen Entwicklung auch Reiters Musik und mit ihr das Ganze seine packende Gesamtwirkung verdankt. Aber anderseits hat sich diesmal Reiter seinem dichterischen Freunde auch als der getreuste musikalische Mithelfer erwiesen; die Rollen der beiden, als je ein moderner „Orestes" und „Pylades", scheinen im neuen „Tell" förmlich vertauscht. Vor allem hat Reiter wie schon in seinem früheren, 1900 in der Hofoper aufgeführten und zu rasch wieder vom Spielplan abgesetzten Einakter „Der Bundschuh" überzeugend das „Milieu" getroffen (wenn so echt deutschen Werken gegenüber dieses französische Fremdwort gestattet ist). Wie er uns dort mitten in die Zeit des deutschen Bauernkrieges im 15. Jahrhundert hineinführte, so setzt er die Schweizer Tell-Ära ein Jahrhundert früher. Dazu wird auch jedesmal, besonders in Melodie, Rhythmik und Instrumentation, der charakteristisch volkstümliche Ton angeschlagen. Reiters Tonsprache ist im Grunde die vokal deklamatorische, instrumental leitmotivische Wagnersche ge-

herzlich andächtigen und […]h Neues, Eigenes mit gewisser Größe un[…]ik gegen früher ausgesprochen sind, […] der Orchester- Schluß doch eine […]rvorzuheben, Ouvertüre und Sc[…]und dritten schließend, die […]rt Lands- den gesprochene[…]end, das einige Kürzun[…]n Rütli diesem selbst[…]vieder sich ledigli[…]ter- Opern; Fi[…]in sie um[…]den nehmen[…] Kampf- […]om Chor ge- […]en diesen ver- […] Orchesterensembles drob[…] hatte ja Reiter in diesen va[…]en Konzerterfolge errungen. h[…]esentlichen nach Wagnerschem […]aber durchaus sinngemäß, mitunter […]behandelt, geschlossene Gesangsmelodien […]ens soviel man nach erstmaligem Hören, ohne […]e Partitur, urteilen kann — selten hervor. Neben […]atischen Steigerungen — wie sie namentlich in den […]schaftlichen Zweigesängen Elsbeths und des Grafen zur […]eltung kommen — weiß Reiter oft sehr hübsch den reinen gemütvoll, natürlichen Volkston anzuschlagen in Weisen, die beinahe an seine schöne oberösterreichische Heimat erinnern, welche ja mit der herrlichen Schweiz so manches Gemeinsame zeigt.

In die reichen interessanten Einzelheiten — worunter auch reizvolle balladenartige Stellen, in welcher Form sich der einst der junge Reiter zuerst mit Glück versuchte — näher einzugehen, würde wohl zu weit führen. Da die Neuheit bei der Uraufführung — freilich zwei große Zwischenpausen eingerechnet — fast vier Stunden dauerte, dürften sich für die Wiederholungen kluge Kürzungen einiger zu breit geratenen Partien wohl empfehlen.

Daß man am ersten Abend nicht einen Augenblick aus der Stimmung kam und namentlich der zweite Akt sensationell einschlug, davon hat die Volksoper selbst einen Hauptteil des Verdienstes mit in Anspruch zu nehmen. Von den Solisten — voran die beiden Hauptpersonen: Frau Rantzau als bildschöne, herbstolze Elsbeth, Herr Fleischer als Graf —, dann Herr Kubla als Tell, Herr Manowarda als Stauffacher, Herr Mainau als Arnold — gaben sämtliche wohl ganz im Sinn der beiden Autoren mit voller Hingebung ihr Bestes, auch alle Nebenpartien waren entsprechend besetzt. Mit Schwung und Feuer ging der Chor ins Zeug, sorgfältigst einstudiert erschien das gerade in diesem Werke so vielfach dominierende Orchester, mit gewohnter Umsicht leitete Kapellmeister Auderrieth das Ganze. Dazu die verständige Regie des Herrn Mackowsky, die schönen, naturgetreuen Dekorationen (mit der herrlich hervortretenden Berggestalt des Urirottstock, jedem Besucher des Vierwaldstätter Sees unvergeßlich!) — das alles kam zusammen, um der unter ihrem neuen Direktor K. Mader erfreulichst fort gedeihenden Volksoper wieder einen wahren Ehrenabend zu bereiten, wie sich das auch in den zahllosen, nicht enden wollenden Hervorrufen nicht nur der Autoren, sondern auch des Direktors selbst, des Regisseurs und der Hauptsolisten aussprach. Daß dem kleinen Erni Tell noch vor dem Schuß der Apfel vom Kopfe fiel, konnte die ergreifende Wirkung gerade dieser vom Wort- und Tondichter gleich liebevoll behandelten Hauptszene nicht weiter stören.

Musikbriefe

Aus Darmstadt

Von Jos. M. H. Lossen

Ende Oktober

Als Auftakt zur neuen Spielzeit brachte Kapellmeister E. Kleiber einen **historischen Wiener Walzerabend**, eine glückliche Idee, die allein schon Anerkennung verdient und der die Ausführung mit bestem Gelingen folgte. — Man stößt in den letzten Jahren mehrfach auf Darbietungen, die vor allem dem Laien mit einem kurzen Einblick in eine einzelne Kunstgattung oder in das Lebenswerk eines Meisters an die Hand gehen wollen. Die Theater bieten Zyklen von Schöpfungen berühmter Dramatiker und Komponisten, suchen damit ein größeres Verständnis in weitere Kreise zu pflanzen und, im Hinblick auf die Oper, elementare musikgeschichtliche Kenntnisse zu vermitteln, die erfahrungsgemäß bei der Allgemeinheit noch recht unzulänglich sind. In den Konzertsälen trifft man dagegen nur ganz vereinzelt solche Unternehmungen, die doch gewiß, solange sie in entsprechenden Grenzen bleiben, von unbestreitbarem Werte sind; statt dessen bis zum Überdruß Programme, die mehr einem buntgemengten Ragout gleichen — Harlekinprogramme, wie sie Bülow nennt —, als einem einheitlichen künstlerischen Prinzip unterstellt sind. In der Reform der Konzertprogramme wäre also noch manches zu leisten, um diesem einer Speisekarte huldigenden Prinzip ein Ende zu bereiten. Hier am Ort war es Weingartner, der sich in dieser Hinsicht nennenswerte Verdienste erwarb durch die künstlerische Geschlossenheit seiner Hofkonzertprogramme der letzten zwei Jahre. Einmal die Sinfonien Beethovens, das andere Mal die Entwicklung der deutschen Sinfonie bis Richard Strauß. Kleiber kam nun gleichfalls mit einer historischen Entwicklung, und zwar der des Wiener Walzers, freilich nur in ganz großen Zügen, wie es eben die auf ein Konzert gedrängte Kürze der Zeit nicht anders zuließ. Beachtenswerterweise wurde der Abend mit dem vollen Theaterorchester gegeben. Kleiber stellte den Walzer im Rahmen eines Konzertstücks, mithin durchgeistigter, der sonst üblichen Auffassung als reine Tanzmusik gegenüber. Seine treffliche Stabführung verhalf zu einem allgemein beifallsfreudigen Erfolg.

Als erste Opernaufführung folgte unter der künstlerischen Leitung Hofrat Ottenheimers Bizets **Carmen**, aus der vor allem die Leistungen Frau Jakobs (Carmen) und Frl. Wühlers (Micaela) hervorgehoben seien. Wie starke subjektive Künstlerschaft Kleiber besitzt, bewiesen u. a. Lohengrin und die örtliche Erstaufführung des Peer Gynt von Ibsen mit Griegs tief wirkender Musik, die uns wie ein notwendiger Bestandteil des Werkes erscheint. Endlich entledigte man sich in der Wiederaufnahme des **Barbiers von Bagdad** von P. Cornelius einer längst gehegten Ehrenpflicht. Das Werk war seit dem Jahre 1895 (unter F. Rehbocks Leitung) hier nicht mehr zu Gehör gekommen. Lobenswerterweise griff man diesmal zu der stilistisch und historisch einzig berechtigten Originalpartitur, mit der aus dem Jahre 1873 stammenden (zweiten) Ouvertüre. Diese Ouvertüre hat unzweifelhaft ihre fesselnden Schönheiten, wie z. B. die rhythmische Kühnheit ($^1/_4$, $^3/_4$, $^5/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{15}/_8$ in bunter Reihenfolge) oder die im imposanten Bläserchor gleich zu Anfang dargereichte Visitenkarte Abul Hassans, doch steht sie trotz ihrer unleugbaren Vorzüge als Ganzes genommen mit ihrem Potpourricharakter der ersteren nach. Man bedauert immer wieder, diesem köstlichen Meisterwerk des modernen musikalischen Lustspiels (wobei wir auch H. Goetz' Der Widerspenstigen Zähmung nicht unbemerkt lassen wollen) nicht öfters im Repertoire unserer Theater zu begegnen, das hundertfach das schale Zuckerwasser der Operetten aufwiegt. Der vom Mißgeschick und Unstern verfolgte Barbier sollte auch hier nicht ohne

Hemmnis über die Bühne gehen. Zum Geburtsfeste der Landesherrin ausersehen, mußte er selbigen Tags der Indisposition Nurredins wegen einem Standesgenossen, dem von Sevilla den Platz räumen. So kam die Aufführung erst volle zwei Wochen später zustande, um die sich in erster Linie Kammersänger Stephani (Abul Hassan) hervorragenden Verdienst erwarb. An der Inszenierung wäre die äußerst schwache Betonung des Orientalischen zu rügen. Das Rossinische Werk trug reichlich improvisierten Charakter.

Am 14. Oktober erfolgte die Erstaufführung der Mona Lisa in Anwesenheit des Komponisten. Mit dieser Oper, die die Emanzipation der sinnlichen Leidenschaft in realistischer Weise proklamiert, wendet sich Schillings von der vornehmen Größe seiner früheren Werke ab, um ins Lager des Verismus überzugehen und der Sensation des Tages anheimzufallen. Die Musik mit ihrem blendenden Kolorismus steht im Werte zweifellos höher als das Libretto. An theatralischer Wirkung, die aber ganz auf den Prinzipien des Filmdramas fußt, fehlt es ihm nicht. Es ist nicht genug zu verwundern, wie man eine derartig entnervende Sinnlichkeit einem in hartem Kampf um seine Ideale ringenden Volke vorsetzen kann! Die Aufführung selbst stand auf der achtunggebietenden Höhe, die man bei Neueinstudierungen am hiesigen Theater immer wieder gewahr werden kann.

Im übrigen gab man den Fliegenden Holländer mit dem neuengagierten Bariton, Joh. Bischoff, in der Titelrolle. Lobenswert, weil verständnisfördernd, ist seine deutliche Aussprache; darstellerisch neigt er leicht zu einem Zuviel in seinen Gesten, und gesanglich stellt sich häufig ein Detonieren ein. Die Frage des Heldentenors harrt hier immer noch einer befriedigenden Lösung, wie es die Lohengrinaufführung von neuem bewies. Hier wie in Walküre, Barbier von Bagdad u. a. lenkten sich die Augenmerke auf die Leistungen Frl. Wühlers, die, eine außerordentliche Strebsamkeit offenbarend, der Beachtung wert sind, mögen auch Unvollkommenheiten und Mängel unterlaufen, wie es bei einer jungen Künstlerin, die erst in den Anfängen ihrer Bühnenwirksamkeit steht, nicht anders zu erwarten ist. Sie sind ihr also zugute zu halten, und man tut es gerne, wenn man die Sorgfalt und Hingabe sieht, mit der sie das zu durchforschen sucht, was sie singt und spielt. Stimmaterial wie Stimmschulung sind recht gut. Was ihr vorerst noch an Großzügigkeit der Auffassung, an Gewandtheit und Sicherheit abgehen mag, erstrebt sie durch einen von Konvention freien Geschmack zu ersetzen, der auf eine individuelle Ausprägung hinauszielt. Wir haben also allen Grund, von ihrer ferneren Entwicklung uns noch vieles zu versprechen.

Von Gastspielen wären zunächst zwei unter v. Weingartners Leitung zu nennen: G. Windhäuser (Mannheim) als Fidelio und Cäcilie Rüsche-Endorf als Isolde; ferner der Besuch bei den Darmstädtern beliebten Künstler: Leo Schützendorf (Wiesbaden) als Bürgermeister von Saardam, der natürlich vom ersten Momente seines Auftretens die Lacher auf seiner Seite hatte, und Frl. Geyersbach (Wiesbaden) als Myrtocle (Tote Augen), eine Rolle, in der sie sich bereits letztes Jahr besondere Anerkennung erwarb. Zum Schluß sei noch der mit stürmischem Beifall aufgenommenen Erstaufführung von Jarnos Förster-Christl gedacht.

Die rührige Tätigkeit des Operninstitutes die aus dem Gesagten klar hervorgeht, ist sehr zu begrüßen, wiewohl das künstlerische Niveau keineswegs immer allen Anforderungen gerecht wird und Genüge leistet.

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Anfang November

Das Erfreuliche an der Physiognomie unseres Musiklebens ist, daß dasselbe eine ebenso bemerkens- wie wünschenswerte Hinneigung zum Neuen aufweist; wären nur diese Neuigkeiten selber immer auch so erfreulich, allen jenen, die sich in ihren Dienst stellen, zur Ehre zu gereichen. José Eibenschütz, der rührige Dirigent, benutzt die von ihm geleiteten Sinfoniekonzerte des Musikfreunde-Orchesters mit Vorliebe als das Organ ganz neuer oder hier noch unbekannter Tonwerke, und ihm ist oft genug eine erfreuliche Bekanntschaft zu danken, handelt es sich auch nicht immer um Namen von Klang. Neuerdings war es der Kieler Ludwig Neubeck, der mit einer sinfonischen Dichtung „Der Sieger" zu fesseln wußte, während man aber bei dem Klavierkonzert von Julius Kopsch herzlich schlecht dahinterkam, was damit anzufangen. Ein Jugendwerk, das allzu große Unbekümmertheit, aller musikalischen Rücksichten ungeachtet, im Sturm und Drang hingeworfen hat, während Neubeck sich als vornehmer Musiker bekannt machte, der seine Sprache versteht. Richard Singer, der dem kühn unter der Flagge Klavierkonzert segelnden merkwürdigen musikalischen Etwas, so gut es eben ging, ein ausgezeichneter Interpret war, stellte gemeinsam mit Julius Thornberg seine Kunst auch in den Dienst eines andern Jugendwerkes, einer Violinsonate von Edvard Moritz. Cäsar Franks Violinsonate A dur stand am Anfang des Programmes dieses Sonatenabends, vermochte aber erst in der flüssigen, melodischen Architektonik der beiden letzten Sätze mehr als nur zu interessieren. Der Klaviersatz ist der bessere Teil dieser Sonate, da Tristanstimmung einem leichtflüssig sein sollenden Violinsatz nicht eben sehr zuträglich ist. Dasselbe gilt in noch größerem Maße von der Sonate Moritz, die, gewiß kühn und interessant aufgebaut, allzu schwer flüssig dahingeleitet und zu sehr der modernen Neigung huldigt, am Motiv haften zu bleiben. Wer überhaupt schreibt heute noch solch Andante con Variazioni wie das der am Schluß des Programmes stehenden Kreutzersonate? Eine ebenfalls neue Violinsonate, A moll von Julius Weismann, brachten Lotte Ackars-Ulmer und Lony Epstein auf ihrem Sonatenabend aus dem Manuskript zu Gehör, an dem sich gleichzeitig die Geigerin als eine ausgezeichnete Vertreterin ihres Instruments bekannt machte. In der melodischen Erfindung immerhin bemerkenswert, entbehren doch die beiden letzten Sätze der Sonate zu sehr des organischen Zusammenhangs. Das sind lauter Einzelsätze, die einander ablösen, ohne aber eigentlich auseinander herauszuwachsen. Daß Weismann dennoch ein Meister der Form zu sein weiß, zeigten der erste Satz und die Fuge. Mit ganz neuen oder wenig bekannten Liedern kamen Vorzeich, Pringsheim, Hausegger, Marx, Gustav Levin u. a. zu Wort, unter denen die beiden ersteren mit ihrer ansprechenden Kunst namentlich interessierten. Den Reigen der großen Konzerte eröffnete Alfred Sittard mit drei Bach-Kantaten in der Michaeliskirche; ein Meister in der Beherrschung gewaltiger Tonmassen, machte er jede einzelne der Kantaten (Wir danken dir, Weinen, Klagen, und Wachet auf, ruft uns die Stimme) zur eindrucksvollen Erhebung, unterstützt von den Solisten Lotte Leonard, Hedwig Rode und den Herren Walter und Fischer. Frau Stefi Geyer, die ausgezeichnete Geigerin, bewies dadurch, wie tief sie bei ihrem starken Temperament in Bach (Violinkonzert E dur) hinabstieg, daß sie über eine große und ansprechende Musikalität nicht weniger verfügt wie über starke Virtuosität. Weiterhin kam Nikisch mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, um auch in diesem Winter jene Konzerte, die seit Jahren zu den Grundpfeilern des Hamburger Musiklebens zählen, fortzusetzen. Über Nikischs Meisterschaft ist ja Neues nicht zu sagen; aber eine erfreuliche Bekanntschaft vermittelte er uns mit Grete Merrem-Nikisch, der ausgezeichneten Dresdener Sängerin, deren Stimmittel bemerkenswert auffielen. Neben einer Mozart-Arie und Wolf-Liedern standen die zweite Leonorenouvertüre, ein Händelsches Concerto Grosso und Schuberts C dur-Sinfonie auf dem Programm. Das erste Brecher-Konzert brachte uns als stets herzlich gefeierten Gast Edyth Walker; auch diese Walker-Brecher-Konzerte sind Tradition in Hamburg. Leider aber ist kein Zweifel mehr, daß die immer noch über gewaltige Stimmittel verfügende Künstlerin die Höhe ihrer Künstlerschaft überschritten hat; die nicht mühelos mehr erreichte Höhe klingt gepreßt, anstatt strahlend, so daß der künstlerische Eindruck trotz aller technischen Meister-

blieben, doch weiß er in derselben relativ manch Neues, Eigenes zu sagen, auch erscheint er in der Satztechnik gegen früher sehr bedeutend fortgeschritten. So besonders in der Orchesterbehandlung, bezüglich welcher als Meisterstücke hervorzuheben, die großen instrumentalen Vorspiele, die den zweiten und dritten Akt eröffnen (das erste kriegerisch erregte eine Art Landsknechtmusik, die aufregende Apfelschußszene vorbereitend, das andere stimmungsvoll-tonmalerisch die Mondnacht auf dem Rütli schildernd). Die zwei Teile des letzten Aufzuges werden wieder durch eine längere, farbenreiche Verwandlungsmusik unterbrochen, die uns von der Rütliszene zu den einsam sich in Sehnsuchtsqualen nach der unnahbaren Elsbeth verzehrenden Grafen führt und in ihrem Mittelsatz schon das feurige Kampf- und Freiheitsthema enthält, mit dem dann auch, vom Chor gesteigert, die Oper schwungvoll schließt. Neben diesen verdienen aber auch alle anderen Chor- und Orchesterensembles volles Lob; gerade auf diesem Gebiet hatte ja Reiter in diesen letzten Jahren mit seine schönsten Konzerterfolge errungen. Die Solopartien sind im wesentlichen nach Wagnerschem Muster deklamatorisch, aber durchaus sinngemäß, mitunter sehr ausdrucksvoll behandelt, geschlossene Gesangsmelodien treten — wenigstens soviel man nach erstmaligem Hören, ohne Einsicht in die Partitur, urteilen kann — selten hervor. Neben hochdramatischen Steigerungen — wie sie namentlich in den leidenschaftlichen Zweigesängen Elsbeths und des Grafen zur Geltung kommen — weiß Reiter oft sehr hübsch den reinen gemütvoll, natürlichen Volkston anzuschlagen in Weisen, die beinahe an seine schöne oberösterreichische Heimat erinnern, welche ja mit der herrlichen Schweiz so manches Gemeinsame zeigt.

In die reichen interessanten Einzelheiten — worunter auch reizvolle balladenartige Stellen, in welcher Form sich dereinst der junge Reiter zuerst mit Glück versuchte — näher einzugehen, würde wohl zu weit führen. Da die Neuheit bei der Uraufführung — freilich zwei große Zwischenpausen eingerechnet — fast vier Stunden dauerte, dürften sich für die Wiederholungen kluge Kürzungen einiger zu breit geratenen Partien wohl empfehlen.

Daß man am ersten Abend nicht einen Augenblick aus der Stimmung kam und namentlich der zweite Akt sensationell einschlug, davon hat die Volksoper selbst einen Hauptteil des Verdienstes mit in Anspruch zu nehmen. Von den Solisten — voran die beiden Hauptpersonen: Frau Rantzau als bildschöne, herbstolze Elsbeth, Herr Fleischer als Graf —, dann Herr Kubla als Tell, Herr Manowarda als Stauffacher, Herr Mainau als Arnold — gaben sämtliche wohl ganz im Sinn der beiden Autoren mit voller Hingebung ihr Bestes, auch alle Nebenpartien waren entsprechend besetzt. Mit Schwung und Feuer ging der Chor ins Zeug, sorgfältigst einstudiert erschien das gerade in diesem Werke so vielfach dominierende Orchester, mit gewohnter Umsicht leitete Kapellmeister Auderrieth das Ganze. Dazu die verständige Regie des Herrn Mackowsky, die schönen, naturgetreuen Dekorationen (mit der herrlich hervortretenden Berggestalt des Urirottstock, jedem Besucher des Vierwaldstätter Sees unvergeßlich!) — das alles kam zusammen, um der unter ihrem neuen Direktor K. Mader erfreulichst fort gedeihenden Volksoper wieder einen wahren Ehrenabend zu bereiten, wie sich das auch in den zahllosen, nicht enden wollenden Hervorrufen nicht nur der Autoren, sondern auch des Direktors selbst, des Regisseurs und der Hauptsolisten aussprach. Daß dem kleinen Erni Tell noch vor dem Schuß der Apfel vom Kopfe fiel, konnte die ergreifende Wirkung gerade dieser vom Wort- und Tondichter gleich liebevoll behandelten Hauptszene nicht weiter stören.

Musikbriefe

Aus Darmstadt

Von Jos. M. H. Lossen

Ende Oktober

Als Auftakt zur neuen Spielzeit brachte Kapellmeister E. Kleiber einen historischen Wiener Walzerabend, eine glückliche Idee, die allein schon Anerkennung verdient und der die Ausführung mit bestem Gelingen folgte. — Man stößt in den letzten Jahren mehrfach auf Darbietungen, die vor allem dem Laien mit einem kurzen Einblick in eine einzelne Kunstgattung oder in das Lebenswerk eines Meisters an die Hand gehen wollen. Die Theater bieten Zyklen von Schöpfungen berühmter Dramatiker und Komponisten, suchen damit ein größeres Verständnis in weitere Kreise zu pflanzen und, im Hinblick auf die Oper, elementare musikgeschichtliche Kenntnisse zu vermitteln, die erfahrungsgemäß bei der Allgemeinheit noch recht unzulänglich sind. In den Konzertsälen trifft man dagegen nur ganz vereinzelt solche Unternehmungen, die doch gewiß, solange sie in entsprechenden Grenzen bleiben, von unbestreitbarem Werte sind; statt dessen bis zum Überdruß Programme, die mehr einem buntgemengten Ragout gleichen — Harlekinprogramme, wie sie Bülow nennt —, als einem einheitlichen künstlerischen Prinzip unterstellt sind. In der Reform der Konzertprogramme wäre also noch manches zu leisten, um diesem einer Speisekarte huldigenden Prinzip ein Ende zu bereiten. Hier am Ort war es Weingartner, der sich in dieser Hinsicht nennenswerte Verdienste erwarb durch die künstlerische Geschlossenheit seiner Hofkonzertprogramme der letzten zwei Jahre. Einmal die Sinfonien Beethovens, das andere Mal die Entwicklung der deutschen Sinfonie bis Richard Strauß. Kleiber kam nun gleichfalls mit einer historischen Entwicklung, und zwar der des Wiener Walzers, freilich nur in ganz großen Zügen, wie es eben die auf ein Konzert gedrängte Kürze der Zeit nicht anders zuließ. Beachtenswerterweise wurde der Abend mit dem vollen Theaterorchester gegeben. Kleiber stellte den Walzer im Rahmen eines Konzertstücks, mithin durchgeistigter, der sonst üblichen Auffassung als reine Tanzmusik gegenüber. Seine treffliche Stabführung verhalf zu einem allgemein beifallsfreudigen Erfolg.

Als erste Opernaufführung folgte unter der künstlerischen Leitung Hofrat Ottenheimers Bizets Carmen, aus der vor allem die Leistungen Frau Jakobs (Carmen) und Frl. Wühlers (Micaela) hervorgehoben seien. Wie starke subjektive Künstlerschaft Kleiber besitzt, bewiesen u. a. Lohengrin und die örtliche Erstaufführung des Peer Gynt von Ibsen mit Griegs tief wirkender Musik, die uns wie ein notwendiger Bestandteil des Werkes erscheint. Endlich entledigte man sich in der Wiederaufnahme des Barbiers von Bagdad von P. Cornelius einer längst gehegten Ehrenpflicht. Das Werk war seit dem Jahre 1895 (unter F. Rehbocks Leitung) hier nicht mehr zu Gehör gekommen. Lobenswerterweise griff man diesmal zu der stilistisch und historisch einzig berechtigten Originalpartitur, mit der aus dem Jahre 1873 stammenden (zweiten) Ouvertüre. Diese Ouvertüre hat unzweifelhaft ihre fesselnden Schönheiten, wie z. B. die rhythmische Kühnheit ($^1/_4$, $^3/_4$, $^5/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{15}/_8$ in bunter Reihenfolge) oder die im imposanten Bläserchor gleich zu Anfang dargereichte Visitenkarte Abul Hassans, doch steht sie trotz ihrer unleugbaren Vorzüge als Ganzes genommen mit ihrem Potpourricharakter der ersteren nach. Man bedauert immer wieder, diesem köstlichen Meisterwerk des modernen musikalischen Lustspiels (wobei wir auch H. Goetz' Der Widerspenstigen Zähmung nicht unbemerkt lassen wollen) nicht öfters im Repertoire unserer Theater zu begegnen, das hundertfach das schale Zuckerwasser der Operetten aufwiegt. Der vom Mißgeschick und Unstern verfolgte Barbier sollte auch hier nicht ohne

Hemmnis über die Bühne gehen. Zum Geburtsfeste der Landesherrin ausersehen, mußte er selbigen Tags der Indisposition Nurredins wegen einem Standesgenossen, dem von Sevilla den Platz räumen. So kam die Aufführung erst volle zwei Wochen später zustande, um die sich in erster Linie Kammersänger Stephani (Abul Hassan) hervorragenden Verdienst erwarb. An der Inszenierung wäre die äußerst schwache Betonung des Orientalischen zu rügen. Das Rossinische Werk trug reichlich improvisierten Charakter.

Am 14. Oktober erfolgte die Erstaufführung der Mona Lisa in Anwesenheit des Komponisten. Mit dieser Oper, die die Emanzipation der sinnlichen Leidenschaft in realistischer Weise proklamiert, wendet sich Schillings von der vornehmen Größe seiner früheren Werke ab, um ins Lager des Verismus überzugehen und der Sensation des Tages anheimzufallen. Die Musik mit ihrem blendenden Kolorismus steht im Werte zweifellos höher als das Libretto. An theatralischer Wirkung, die aber ganz auf den Prinzipien des Filmdramas fußt, fehlt es ihm nicht. Es ist nicht genug zu verwundern, wie man eine derartig entnervende Sinnlichkeit einem in hartem Kampf um seine Ideale ringenden Volke vorsetzen kann! Die Aufführung selbst stand auf der achtunggebietenden Höhe, die man bei Neueinstudierungen am hiesigen Theater immer wieder gewahr werden kann.

Im übrigen gab man den Fliegenden Holländer mit dem neuengagierten Bariton, Joh. Bischoff, in der Titelrolle. Lobenswert, weil verständnisfördernd, ist seine deutliche Aussprache; darstellerisch neigt er leicht zu einem Zuviel in seinen Gesten, und gesanglich stellt sich häufig ein Detonieren ein. Die Frage des Heldentenors harrt hier immer noch einer befriedigenden Lösung, wie es die Lohengrinaufführung von neuem bewies. Hier wie in Walküre, Barbier von Bagdad u. a. lenkten sich die Augenmerke auf die Leistungen Frl. Wühlers, die, eine außerordentliche Strebsamkeit offenbarend, der Beachtung wert sind, mögen auch Unvollkommenheiten und Mängel unterlaufen, wie es bei einer jungen Künstlerin, die erst in den Anfängen ihrer Bühnenwirksamkeit steht, nicht anders zu erwarten ist. Sie sind ihr also zugute zu halten, und man tut es gerne, wenn man die Sorgfalt und Hingabe sieht, mit der sie das zu durchforschen sucht, was sie singt und spielt. Stimmaterial wie Stimmschulung sind recht gut. Was ihr vorerst noch an Großzügigkeit der Auffassung, an Gewandtheit und Sicherheit abgehen mag, erstrebt sie durch einen von Konvention freien Geschmack zu ersetzen, der auf eine individuelle Ausprägung hinauszielt. Wir haben also allen Grund, von ihrer ferneren Entwicklung uns noch vieles zu versprechen.

Von Gastspielen wären zunächst zwei unter v. Weingartners Leitung zu nennen: G. Windhäuser (Mannheim) als Fidelio und Cäcilie Rüsche-Endorf als Isolde; ferner der Besuch bei den Darmstädtern beliebten Künstler: Leo Schützendorf (Wiesbaden) als Bürgermeister von Saardam, der natürlich vom ersten Momente seines Auftretens die Lacher auf seiner Seite hatte, und Frl. Geyersbach (Wiesbaden) als Myrtocle (Tote Augen), eine Rolle, in der sie sich bereits letztes Jahr besondere Anerkennung erwarb. Zum Schluß sei noch der mit stürmischem Beifall aufgenommenen Erstaufführung von Jarnos Förster-Christl gedacht.

Die rührige Tätigkeit des Operninstitutes die aus dem Gesagten klar hervorgeht, ist sehr zu begrüßen, wiewohl das künstlerische Niveau keineswegs immer allen Anforderungen gerecht wird und Genüge leistet.

Aus Hamburg

Von Bertha Witt

Anfang November

Das Erfreuliche an der Physiognomie unseres Musiklebens ist, daß dasselbe eine ebenso bemerkens- wie wünschenswerte Hinneigung zum Neuen aufweist; wären nur diese Neuigkeiten selber immer auch so erfreulich, allen jenen, die sich in ihren Dienst stellen, zur Ehre zu gereichen. José Eibenschütz, der rührige Dirigent, benutzt die von ihm geleiteten Sinfoniekonzerte des Musikfreunde-Orchesters mit Vorliebe als das Organ ganz neuer oder hier noch unbekannter Tonwerke, und ihm ist oft genug eine erfreuliche Bekanntschaft zu danken, handelt es sich auch nicht immer um Namen von Klang. Neuerdings war es der Kieler Ludwig Neubeck, der mit einer sinfonischen Dichtung „Der Sieger" zu fesseln wußte, während man aber bei dem Klavierkonzert von Julius Kopsch herzlich schlecht dahinterkam, was damit anzufangen. Ein Jugendwerk, das allzu große Unbekümmertheit, aller musikalischen Rücksichten ungeachtet, im Sturm und Drang hingeworfen hat, während Neubeck sich als vornehmer Musiker bekannt machte, der seine Sprache versteht. Richard Singer, der dem kühn unter der Flagge Klavierkonzert segelnden merkwürdigen musikalischen Etwas, so gut es eben ging, ein ausgezeichneter Interpret war, stellte gemeinsam mit Julius Thornberg seine Kunst auch in den Dienst eines andern Jugendwerkes, einer Violinsonate von Edvard Moritz. Cäsar Franks Violinsonate A dur stand am Anfang des Programmes dieses Sonatenabends, vermochte aber erst in der flüssigen, melodischen Architektonik der beiden letzten Sätze mehr als nur zu interessieren. Der Klaviersatz ist der bessere Teil dieser Sonate, da Tristanstimmung einem leichtflüssig sein sollenden Violinsatz nicht eben sehr zuträglich ist. Dasselbe gilt in noch größerem Maße von der Sonate Moritz, die, gewiß kühn und interessant aufgebaut, allzu schwer flüssig dahingeleitet und zu sehr der modernen Neigung huldigt, am Motiv haften zu bleiben. Wer überhaupt schreibt heute noch solch Andante con Variazioni wie das der am Schluß des Programmes stehenden Kreutzersonate? Eine ebenfalls neue Violinsonate, A moll von Julius Weismann, brachten Lotte Ackars-Ulmer und Lony Epstein auf ihrem Sonatenabend aus dem Manuskript zu Gehör, an dem sich gleichzeitig die Geigerin als eine ausgezeichnete Vertreterin ihres Instruments bekannt machte. In der melodischen Erfindung immerhin bemerkenswert, entbehren doch die beiden letzten Sätze der Sonate zu sehr des organischen Zusammenhangs. Das sind lauter Einzelsätze, die einander ablösen, ohne aber eigentlich auseinander herauszuwachsen. Daß Weismann dennoch ein Meister der Form zu sein weiß, zeigten der erste Satz und die Fuge. Mit ganz neuen oder wenig bekannten Liedern kamen Vorzeich, Pringsheim, Hausegger, Marx, Gustav Levin u. a. zu Wort, unter denen die beiden ersteren mit ihrer ansprechenden Kunst namentlich interessierten. Den Reigen der großen Konzerte eröffnete Alfred Sittard mit drei Bach-Kantaten in der Michaeliskirche; ein Meister in der Beherrschung gewaltiger Tonmassen, machte er jede einzelne der Kantaten (Wir danken dir, Weinen, Klagen, und Wachet auf, ruft uns die Stimme) zur eindrucksvollen Erhebung, unterstützt von den Solisten Lotte Leonard, Hedwig Rode und den Herren Walter und Fischer. Frau Stefi Geyer, die ausgezeichnete Geigerin, bewies dadurch, wie tief sie bei ihrem starken Temperament in Bach (Violinkonzert E dur) hinabstieg, daß sie über eine große und ansprechende Musikalität nicht weniger verfügt wie über starke Virtuosität. Weiterhin kam Nikisch mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, um auch in diesem Winter jene Konzerte, die seit Jahren zu den Grundpfeilern des Hamburger Musiklebens zählen, fortzusetzen. Über Nikischs Meisterschaft ist ja Neues nicht zu sagen; aber eine erfreuliche Bekanntschaft vermittelte er uns mit Grete Merrem-Nikisch, der ausgezeichneten Dresdener Sängerin, deren Stimmittel bemerkenswert auffielen. Neben einer Mozart-Arie und Wolf-Liedern standen die zweite Leonorenouvertüre, ein Händelsches Concerto Grosso und Schuberts C dur-Sinfonie auf dem Programm. Das erste Brecher-Konzert brachte uns als stets herzlich gefeierten Gast Edyth Walker; auch diese Walker-Brecher-Konzerte sind Tradition in Hamburg. Leider aber ist kein Zweifel mehr, daß die immer noch über gewaltige Stimmittel verfügende Künstlerin die Höhe ihrer Künstlerschaft überschritten hat; die nicht mühelos mehr erreichte Höhe klingt gepreßt, anstatt strahlend, so daß der künstlerische Eindruck trotz aller technischen Meister-

schaft nicht eben mehr vorteilhaft genannt werden kann und man im Gegenteil jetzt erst vergleichend sich überzeugte, wie schön Frau Wedekind-Klebe von unserer Oper die Schlußszene der Salome gestaltete. Hierzu kommt allerdings, daß das Konzert nur selten ein glücklicher Rahmen für eine Bühnenleistung sein kann. Das Orchester unter Brecher begleitete namentlich die Beethoven-Arie Ah Perfido feinsinnig und diskret, nahm aber sonst bei Beethoven (VIII. Sinfonie, Egmontouvertüre) die Forti etwas gewaltsam; Richard Strauß ist das zuträglicher, dessen farbensprühender Don Juan denn auch bei weitem am eindrucksvollsten wirkte. Hausegger eröffnete die philharmonischen Konzerte mit der zweiten und dritten Sinfonie Beethovens und zeigte, daß man auch im großen Konzertrahmen der Solisten sehr wohl entbehren kann, ohne einem Unternehmen die eigentliche Zugkraft zu nehmen. Das Eibenschütz-Sinfoniekonzert wurde schon erwähnt, doch sei noch auf die vierte Sinfonie Tschaikowskys hingewiesen, die hier eindrucksvoll zu Gehör kam. Anläßlich der Luther-Feier brachte Sittard in der Michaeliskirche Bachs H moll-Messe mit Tilly Kahnblay-Hinken, Else Bränse-Schünemann, Hans Lißmann und Dr. Rosenthal als Solisten. Auch im übrigen erschienen die Solisten bereits recht zahlreich, doch war es um den Gesang, wenigstens nach Quantität, weitaus am besten bestellt. Nach Eva Lißmann, die mit Wilhelm Ammermann den Konzertreigen dieses Jahres überhaupt eröffnete, erschienen Julia Culp in reifer Meisterschaft und Lotte Leonard mit ihrer wundervollen Gestaltungskunst. Else Otten, Babet Hadje, das Künstlerpaar Hell-Achilles, Marianne Koch und Frau Winternitz-Dorda, Mitglied unserer Oper, die mit einem Volksliederabend ihren ausgezeichneten künstlerischen Ruf unterstrich, fuhren fleißig fort, das Gesangsgebiet zu beackern; namentlich wußte Frl. Hadje ihr vielversprechendes Talent bereits wiederholt bei uns ins Licht zu setzen, so daß sie wohl bald noch mehr von sich reden machen wird. Franz von Vecsey mit seiner vollendeten Kunst wurde begeistert gefeiert. Er spielte eine ganz selten gehörte Sonate von Rust, ein Glanzstück virtuoser und technischer Meisterschaft aus der alten Schule, das er hinreißend bewältigte. Nach ihm kam Willi Burmester mit bekanntem Programm, doch zur Abwechselung einmal mit Orchester, das Camillo Hildebrandt, der Dirigent der Berliner Philharmoniker, diskret und feinabgemessen leitete. Die Konzerte von Bruch (G moll), Beethoven und Mendelssohn gediehen so hinreißend, trotz des etwas kleinen Kammertons, wie nur Burmester sie zu spielen vermag, und wenigstens letztere beiden gehören zu jenen Nummern, die dem Meister so leicht keiner nachspielt. Lotte Ackers-Ulmer wurde schon genannt; neben Brahms D moll-Sonate bewies sie mit einer feinziseliert herausgebrachten Sonate in B dur von Mozart, einem Stück flüssigen Goldes aus einem Guß, daß unsere Geiger diesen Meister zu unrecht schon fallen gelassen haben. Die Pianistin Lony Epstein war der Interpretin eine ausgezeichnete Partnerin. Im übrigen erschienen am Klavier seither nur Edwin Fischer und Alfred Höhn. Besonders gut war es dagegen um die Kammermusik bestellt; doch hierüber zusammenfassend das nächste Mal.

Aus Hannover

Von L. Wuthmann

Ende Oktober

Wie die vorige Konzert- und Opernspielzeit unter dem Zeichen Nikisch glanzvoll endete, so begann auch die neue Saison verheißungsvoll mit einem Gastspiele des berühmten Leipziger Gewandhausdirigenten, das ihm wiederum in doppelter Eigenschaft als Konzert- und Opernleiter begeisterte Huldigungen einbrachte. Im ersten Abonnementskonzerte unseres Königl. Orchesters vermochte er, trotzdem er nur allbekannte, von ihm hier schon häufiger mit den Berliner Philharmonikern zu Gehör gebrachte Werke gewählt hatte, tiefgehendste Eindrücke zu erzielen und unser Orchester zu ideal-vollendeten Leistungen zu begeistern. Beethovens „Egmont“-Ouvertüre, Tschaikowskys H moll-Sinfonie, Bacchanal aus „Tannhäuser“ und Lizsts „Präludien“ waren die mit wundervoller Verlebendigung ihres Inhaltes vorgeführten Tondichtungen. — Als Theaterdirigent hatte N. sich diesmal das ihm ganz besonders gut „liegende“ herrliche Wagnersche Tondrama „Tristan und Isolde“ gewählt, dessen Aufführung die vollendet-schönste war, die dieses köstliche Werk hier überhaupt je erlebt hat. Welche ungeheure Anziehungskraft die Vereinigung „Tristan“ und Nikisch hier ausgeübt hat, geht aus der Tatsache hervor, daß die vormittags um 10 geöffnete Theaterkasse an dem ersten Vorverkaufstage bereits von morgens früh von 5 Uhr ab belagert war. — Daß unser Königl. Theater nach dem verheerenden Bühnenbrande am 9. Sept. in der kurzen Zeit von nicht einmal drei Wochen wieder betriebfähig war, ist ein großer Verdienst der mit den Wiederherstellungsarbeiten beauftragten Firmen. Galt es doch, die ganze Eisenkonstruktion der Bühnen und die ganze elektrische Lichtanlage neu herzustellen. Der große Rundhorizont und die Orgel ließen sich freilich in der kurzen Zeit noch nicht ersetzen. — Das zweite Abonnementskonzert des Königl. Orchesters stand unter Kapellmeister Leonhardts Leitung, unter dessen straffer und temperamentvollerstellenweise freilich etwas nervös-überhastender Führung Schumanns „Rheinische Sinfonie“ (Es dur) und Beethovens C moll, Sinfonie in der bei unserer kapellgewohnten Weise zu Gehör kamen. Mit wundervoll-poetischer Auffassung und unendlich feinster Ausführung spielte Prof. Pembaur (Leipzig) Chopins F moll-Klavierkonzert sowie — als stürmisch bewährte Zugabe — eine seiner Balladen. Die beiden letzten Aufführungen der „Hann. Musikakademie“ unter Prof. Frischens anfeuerndlebendiger Leitung bescheerten uns hervorragende Darbietungen der beiden schönsten Werke aus dem Gebiete des weltlichen Oratoriums, Schumanns „Paradies und Peri“ und Haydns „Jahreszeiten“. Jenes, ursprünglich für Mitte Februar vorigen Winters geplant, aber wegen Heizungsschwierigkeiten verschoben, erklang gegen Ende der vorigen Saison in der bis fast auf den letzten Platz gefüllten riesigen Stadthalle, Papa Haydns immer noch jugendfrischer und unmittelbar berührendes Oratorium kam Anfang Oktober zu Gehör. In beiden Aufführungen sang die Hamburger Sopranistin Frau Lotte Leonhard die Sopransoli, als Peri sowohl wie als Hannchen mit ihrem wundervoll geschulten, biegsamem Sopran und ihrer empfindungsvollen Vortragsart unvergeßliche Eindrücke erzielend. Auch die Tenorpartien beider Werke wurden von ein und demselben Künstler gesungen, unserem einheimischen trefflichen Heldentenor Kurt Taucher, während die Baßpartien in den Herren Kronen (Hannover) bezw. Fischer (Sondershausen) vollwertige Vertreter hatten. Eine für weitere Kreise nicht uninteressante Neuerung ist hier bei den Oratorienaufführungen, seitdem diese in der Stadthalle stattfinden, eingeführt, indem bei allen Oratorien, einerlei, ob vom Komponisten vorgeschrieben oder nicht, die Orgel zur Mitwirkung hinzugezogen wird. Das mag vom Standpunkt des strengen Purismus aus falsch sein, für die füllende, einen machtvollen Unterton malende Wirkung bei großen Steigerungen des Chorsatzes usw. aber ist diese Maßregel nur gutzuheißen, namentlich in solchen Riesenräumen wie dem Kuppelsaal unserer Stadthalle mit seinen 4500 Sitzplätzen und seiner tonverschlingenden Höhe von über 40 m. Klingen hier doch selbst stark besetzte Orchester von 70–80 Musikern wie ein Salonorchester in Räumen von gewöhnlichen Maßen!

Ende Oktober dieses Jahres konnte das hiesige Städtische Konservatorium sein 20jähriges Jubiläum begehen, das natürlich in Anbetracht der Zeitumstände völlig ohne jede größere Feier stattfand. Die im Jahre 1897 mit 27 Schülern eröffnete Anstalt nahm bald eine bedeutende Entwicklung; die Schülerzahl stieg in den letzten Friedensjahren auf über 800 und hielt sich selbst in den schweren Kriegsjahren auf bedeutender Höhe, ein Beweis für die gesunde Lebens- und bedeutende Leistungsfähigkeit der genannten Musikhochschule. Seit 1908 finden alljährlich Diplomexamina für Musiklehrer und -lehrerinnen statt; auch ein Seminar für Schulgesang ist der

Anstalt angegliedert. Außer dem Direktor Leimer (Gründer und Leiter der Schule), Kammersänger Brüne und Hofpianist Evers unterrichten 36 Lehrer und Lehrerinnen in allen Zweigen der Tonkunst. Die Anstalt, die seit ihrem Bestehen von der Stadt subventioniert wurde, steht seit 1912 als Städtisches Konservatorium stadtseitig unter behördlicher Oberaufsicht. Über die auch in der neuen Konzertzeit nicht wenig zahlreichen Solistenkonzerte ist nichts für weitere Kreise Belangreiches zu melden. Bekannte, hier oft gehörte Künstler, kommen und gehen; bedeutende Neuerscheinungen sind nicht zu melden.

Rundschau

Oper

Stuttgart Mehrere Neueinstudierungen gaben unserem neuen Spielleiter Dr. Hörth, dem Nachfolger Gerhäusers, Gelegenheit, sich in seinem künstlerischen Bereiche umzusehen. Wir bekamen die Lustigen Weiber, den Rosenkavalier und einen besonders eindrucksvollen Tristan mit Helene Wildbrunn als irischer Maid und Ritter als Tristan. Eine Eugen d'Albert-Woche sollte der Oktoberanfang bringen. Die geplanten Vorstellungen fanden auch statt, aber wegen Hoftrauer mit Unterbrechung. Der erste Opernabend brachte als Neuheit „Die toten Augen". Das Werk hat alle diejenigen enttäuscht, welche annahmen, Eugen d'Albert nehme darin einen Aufschwung über seine früheren Werke hinaus. Das hat er nicht getan. Ich glaube, wer alle Opern dieses unermüdlichen Komponisten außer seinen toten Augen kennt, kennt auch schon die neue Oper, denn das meiste in ihr setzt sich aus Wendungen zusammen, die man so oder ähnlich schon früher von d'Albert gehört hat. Das Textbuch ist sprachlich sehr wohlgelungen (NB. wird auf Konto von H. H. Ewers zu setzen sein), aber die Handlung ist zurechtgemacht für Theaterbesucher, die sich wenige oder gar keine Gedanken über innere Motivierung und dramatische Wahrheit machen. In der Hauptrolle der Myrtocle gab Erna Ellmenreich Vorzügliches. Neu einstudiert kamen auch Flauto solo, das heitere, auch musikalisch stilvolle Lustspiel und Cosi fan tutte, die Mozart-Oper, diese in Bernhard Pankoks Ausstattung und damit in einem fantasievollen hochfeinen Rahmen, wie ihn ähnlich schon früher Don Juan, die Entführung und Figaro bekommen haben und wie jetzt ein solcher für die Zauberflöte geschaffen wird. Pankoks Gestalten sind Schöpfungen eines farbenfrohen Malers, es sind lebendiggewordene Bilder, sie heben sich voneinander ab und ergänzen sich doch wieder, man behält sie alle im Gedächtnis, aber sie sind bei aller Vornehmheit doch nicht echt Mozartisch, das heißt so, daß sie sichtlich bildhaft den Ton träfen, der in Mozarts Lustspielopern zu finden ist. Dazu sind sie nicht unbefangen heiter genug, sind zu schwer, zu marionettenhaft. Vielleicht war es Absicht des Spielleiters, die Darsteller überhaupt ein wenig Puppentheater spielen zu lassen. Auch das hatte seinen Reiz, aber ich kann es nur als Experiment auffassen und glaube, daß uns der Mozart lieber ist, bei dem freie Lebendigkeit auf der Bühne herrscht und an dem die gute Überlieferung des italienischen Lustspiels sich erhalten hat. Man weiß, wie schwer die Partien in Cosi fan tutte zu besetzen sind. Wir haben deswegen Ursache, mit unserer Vorstellung im allgemeinen recht zufrieden zu sein. Köstlich war das Orchester, Erich Band ließ es singen und sprudeln, daß man seine Freude daran hatte.

A. Eisenmann

Konzerte

Barmen Das Konzertleben der alten, musikfreudigen Wupperstadt Barmen wird auch im Kriegswinter 1917/18 keinerlei Einbuße erleiden. Die Barmer Konzertgesellschaft führte anläßlich ihrer 100jährigen Gedenkfeier „Achilleus" von M. Bruch auf, dessen Chorwerke bei uns häufiger zu Gehör kommen. Die sehr klangreiche, für Solostimmen, Chor und Orchester geschriebene Tondichtung kam dank auch der Mitwirkung trefflicher Solisten — R. Schubert (Hamburg), Sigrid Hoffmann-Onegin (Stuttgart), R. Breitenfeld (Frankfurt a. M.), Frl. E. Ohlhoff (Berlin), J. Gleß (Köln) — unter Prof. R. Stroncks sicherer Leitung zu eindringlicher Wiedergabe.

Nachdem Frau Ellen Saatweber-Schlieper viele Jahre hindurch ihre Kammermusikabende erfolgreich durchführte, hat sich nunmehr eine „Gesellschaft für Kammermusik in Barmen und Elberfeld" gebildet, in deren Dienste sich am ersten Vortragsabend das Wendling-Quartett gestellt hatte. Die Vortragfolge brachte Mozarts B dur, Beethovens F dur- (Op. 59, 1) und Haydns G dur-Quartett (Op. 54, 11). Die Art und Weise, wie diese herrlichen, klassischen Sachen zu Gehör kamen, ließ erkennen, daß das Stuttgarter Quartett älteren und berühmten Quartetten ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann.

Im ersten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters erklangen Beethovens Leonorenouvertüre Nr. 3, die G moll-Sinfonie von Mozart, die Vorspiele zum ersten und dritten Aufzug der Meistersinger unter A. Höhnes feinsinniger Leitung. Mit wohlklingender Baritonstimme sang Harry de Garmo (Wiesbaden) den Wahnmonolog des Hans Sachs und dessen Ansprache an die Meister.

Auf dem ersten volkstümlichen Konzert, veranstaltet vom Ausschuß für volkstümliche Vorträge, trug M. Zillesen vier weniger bekannte gefällige Lieder von J. A. P. Schulz (1747 bis 1800), F. Heydkamp, Sachen von Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms vor einer zahlreichen Zuhörerschaft geschmackvoll vor.

Volle Anerkennung und Nacheiferung verdienen die volkstümlichen musikalischen Veranstaltungen der Musikschule von A. Siewert aus Anlaß des 400jährigen Gedenktages der Reformation. Mittwoch, den 31. Oktober, und Sonntag, den 4. November, mittags 12 Uhr gab es nach alter, guter Sitte auf der Turmgallerie der Friedenskirche eine Turmmusik, die folgende Sachen verzeichnete: J. Pezel: zwei Sonaten zu fünf Stimmen (zwei Trompeten, drei Posaunen); H. L. Haßler (1564 bis 1612): „Ein feste Burg ist unser Gott", vierstimmig, fugenweis bearbeitet; G. Reiche (1667 bis 1734): Quatricinum I F dur mit einem Kornett und drei Trombonen; F. Schneider (1786 bis 1883): Turmsonate IV, C dur für zwei Trompeten und drei Posaunen. Vier Bach-Kantaten, darunter die herrliche Reformationskantate „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild", gaben der denkwürdigen Feier besondere Tiefe und Weihe.

H. Oehlerking

Elberfeld Unsere rührige Konzertgesellschaft (Dirigent Professor Dr. Haym) eröffnete die diesjährigen Aufführungen mit einer Darbietung von J. Haydns jugendfrischer „Schöpfung". An Stelle des erkrankten Vereinsdirigenten leitete Professor Buths (Düsseldorf) die Wiedergabe. In schöner Klangrundung kamen sämtliche Chöre zum Vortrag. Unter den Solisten glänzte Frau Anna Stronck-Kappel.

Auf dem ersten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters wurde die Kleopatraouvertüre des dänischen Komponisten Enna mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Eine örtliche Neuheit war H. Zöllners tragische Sinfonie E moll Nr. 4, gewidmet „Den Gefallenen in Ehrfurcht, den Kämpfenden in Dankbarkeit". Der erste Teil des Werkes versetzt uns an den Fuß des Schwarzwaldes. Unter dem gespannten Gefühl, ob diese gesegneten deutschen Gaue wohl den Schauplatz blutiger Ereignisse werden könnten, erfolgt die Ankündigung

der Mobilmachung und die Frage nach dem Ausgange des Völkerringens. Der zweite Teil schildert die jugendlichen Helden im Schützengraben bei Ypern, ihre gegenseitige Freundschaft, die Erinnerung an die in der Heimat verlebten schönen Jahre und Tage, die Begeisterung, welche sie unter die Fahnen führte und die Gelübde und die Treue bis in den Tod. Der dritte Teil bringt Eindrücke beim Heldengrabe wieder. Der vierte Teil enthält unter Verwertung eines Altsolos (von Frau Else Günsel-Bengell voll warmer Empfindung gesungen) die Verklärung der gefallenen Helden im Jenseits. Der Schlußsatz führt das todesmutige Ringen der Krieger und Helden vor und gibt den Ausblick auf einen Frieden, der unserm deutschen Vaterlande frommt. Die machtvollen Akkorde des Händelschen „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" beschließen das gewaltige Werk, das reich ist an feinsinnigen Schilderungen von Ereignissen und Stimmungen; frei aber von allen Plattheiten, Künsteleien und Schwulstigkeiten. Die Zuhörer nahmen das neue Werk unter sichtbarer Ergriffenheit beifälligst auf.

Sehr interessant verlief der erste Künstlerabend der Konzertgesellschaft, auf welchem Wanda Landowska Werke echter Meister (Passacaglia, Grobschmied-Variationen von Händel, Sachen von Bach, Mozart, Rameau, Scarlatti) in bekannter Meisterschaft mit manualigem Cembalo und am modernen Flügel vorführte.

An dem Liederabend von H. Bosetti, H. Hensel, M. Kraus feierte der letztere große Triumpfe in Liedern von Schubert, Schumann, Wolf, Strauß, während die dem Rahmen der Bühnenhandlung entnommenen Sachen von R. Wagner (Liebestod, Wotans Abschied, Gralserzählung) im Vergleich hierzu merklich abfielen.

Die 14 Liederfolge des Lautensängers B. Kothe brachte manche gefällige, neue Gabe, für welche eine große Zuhörerschaft lebhaft dem Verfasser und Sänger dankte. E. v. Holstein und W. Ulmer sangen etwa 20 Lieder des einheimischen Tondichters W. Josten, von denen die im volkstümlichen Ton gehaltenen am besten gefielen. H. Oehlerking

Noten am Rande

Irrtum ausgeschlossen! Im „Darmstädter Täglichen Anzeiger" war zu lesen: „Aus Bad Nauheim wurde gemeldet: Professor Phillip Scharwenka ist nach langjährigem Leiden im Alter von 70 Jahren sanft entschlafen. Sein Bruder Xaver war ihm einige Jahre im Tode vorausgegangen. Beide hatten sich in der Musikwelt als Pädagogen und Komponisten einen Namen gemacht". — In bezug auf das „vor einigen Jahren erfolgte" Hinscheiden Xavers liegt ein Irrtum vor, den der Betroffene mit der folgenden Zuschrift berichtigt: „Die Nachricht, soweit sie meine Person betrifft, ist nicht ohne Mißtrauen aufzunehmen; ich selbst bezweifle sie entschieden. Irrtum meinerseits ausgeschlossen. Xaver Scharwenka".

Kreuz und Quer

Berlin. Es bestätigt sich, daß Richard Strauß zum Leiter der durch Gernsheims Tod verwaisten Meisterklasse für Komposition und zum Senatsmitglied der Königl. Akademie der Künste ernannt wird und damit eines der höchsten staatlichen Lehrämter in der Musik übernimmt. Die Nachricht kann in der deutschen Musikerschaft nur mit Genugtuung aufgenommen werden, um der Person wie um der Sache willen. Strauß ist durch sein Schaffen und seine prominente Stellung schon von entscheidendem vorbildlichen Einfluß gewesen; wenn er offiziell zum Lehrer der Jugend berufen wird, so ist damit nur eine geschichtliche Tatsache anerkannt. Kein anderer Mann könnte hier in Frage kommen, noch dazu, da Strauß, der selber eine strenge Schule durchgemacht hat, sich in pädagogischer Hinsicht zu ganz anderen Grundsätzen bekennt, als ihm viele zutrauen mögen, und über den Wert des Handwerklichen und der technischen Vorbereitung des Künstlers außerordentlich ernst denkt. Daß er überhaupt in die akademische Korporation hineinkam, ist dem alten Meister Philipp Rüfer zu verdanken, der Straußens Wahl zum ordentlichen Mitgliede durchzusetzen wußte.

Chemnitz. Am 31. Oktober blickte die Chemnitzer Singakademie auf ihr 100jähriges Bestehen zurück. Sie feierte das Gründungsfest durch eine gutgelungene Aufführung von H. Zöllners „Luther" und einen Festakus am 28. Oktober unter reger Beteiligung der musikalischen Kreise sowie der städtischen und kirchlichen Behörden. Die Singakademie hat sich besonders unter Professor Theodor Schneider (dem Sohn des Komponisten des „Weltgerichts", Dirigent von 1860 bis 1896) und dann unter Kirchenmusikdirektor Meinel große Verdienste um die Pflege des klassischen und des neueren Oratoriums erworben.

Dessau. Der aus Anlaß der Reformationsjubelfeier gegründete Reformationschor brachte als Abschluß der Reformationsfestwoche mit 250 Sängern, der Herzogl. Hofkapelle und Dr. Max Preitz an der Orgel Mendelssohns „Paulus" zweimal zu glanzvoller Aufführung; solistisch betätigten sich Frau Helling-Rosenthal, Frl. Naoun, Kammersänger Pinks und Kase, sämtlich aus Leipzig. Die Leitung hatte Herzogl. Musikdirektor Gerhard Preitz.

Kiel. Die ersten zwei von Studiendirektor Ludwig Neubeck veranstalteten Sinfoniekonzerte brachten einige sehr bemerkenswerte Erstaufführungen. Ernst Boehes „Tragische Ouvertüre" hatte einen glänzenden Erfolg zu verzeichnen, nicht minder die groß angelegte vierte Sinfonie von Heinrich Zöllner. Wilhelm Guttmann (Berlin) sang Arnold Ebels Hebellieder, Marta Weber die liebliche Rautendelein-Szene; W. Niemanns „Deutsches Waldidyll" konnte sich bei seiner Uraufführung gleichfalls starken Beifalls erfreuen.

Königsberg. Hier fand als Nachfeier des Reformationsjubiläums ein kirchliches Musikfest statt, in dessen Rahmen zwei neue Oratorien von Otto Fiebach aufgeführt wurden; das eine heißt „Luther im Kloster", das andere „Maria und Martha" und erwies sich als das wertvollere von beiden.

Neue Bücher

Oskar von Hase: Breitkopf & Härtel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht. 4. Aufl. 1. Band: 1542 bis 1827. 1917, Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Auf Rochus von Liliencron, den verewigten Herausgeber der „Allgemeinen deutschen Biographie" und verdienten Musikforscher, der Oskar von Hase nach Beendigung des siebziger Krieges um Mitarbeit an seinem Hauptwerk angegangen war, ist die ursprüngliche Form dieser „Gedenkschrift und Arbeitsbericht" von Breitkopf & Härtel zurückzuführen. Seinem Andenken hat der gegenwärtige Leiter des musikalischen Verlagswelthauses seine Arbeit auch gewidmet. Sie hat sich in dieser neuen Form, durch Zurückgreifen auf die Vorläufer der Breitkopfe und sonstige Erweiterungen nunmehr schon in ihrem ersten Bande zu einem ansehnlichen und umfangreichen Werke ausgewachsen, das, wenn im nächsten Jahre erst noch der zweite Band erschienen ist, ein Ehrendenkmal zweihundertjähriger Arbeit des Hauses im Dienste ernster Kunst und Wissenschaft darstellen wird.

Es soll hier nicht im einzelnen nachgewiesen werden, inwiefern sich die vierte von den früheren Auflagen unterscheidet; wir halten es aber für wichtig genug, den Leser in gedrängtester Darstellung mit dem Inhalte des neuen Bandes vertraut zu machen.

Hinsichtlich der Vorgeschichte wollen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß das Geschäft bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann, wo als erster Vorgänger der Breitkopfe ein Buchdrucker Heinrich Eichbuchler († 1555) wahrscheinlich von Braunau am Inn nach Leipzig eingewandert war, dessen Nachfolger — durchgängig durch Anheirat — wurden: Hans Rambau († 1579), Georg Deffner († 1586), Abraham Lamberg (1557—1629), Henning Köler († 1656), Johann Georg (gestorben um das Jahr 1702) und Johann Caspar Müller († 1717); davon waren die ersten beiden wohl ausschließlich Buchdrucker, schon Deffner scheint sich indes

als Buchverleger betätigt zu haben, und Lamberg entfaltete als Verleger und Buchhändler bereits eine ansehnliche Rührigkeit; als erster unter den Vorgängern der Breitkopf & Härtel machte er auch Versuche mit musikalischen Werken, z. B. Joh. Herm. Scheins Cymbalum Sionium 1615 und Banchetto Musicale 1617 in Stimmen. Sein Nachfolger Köler folgte darin seinem Beispiel, wogegen Georg und Müller davon abgestanden zu sein und sich hauptsächlich auf den Buchdruck beschränkt zu haben scheinen.

Nachdem Müller 1717 gestorben war, heiratete seine Witwe Marie Sophie geb. Hermann am 24. Januar 1719 den aus Clausthal stammenden Buchdrucker Bernhard Christoph Breitkopf. Der entwickelte bald einen großen Unternehmungsgeist: Die kleine zurückgegangene Buchdruckerei am Sperlingsberge blühte nach und nach wieder auf, erwies sich aber mit den Jahren allzu klein, weshalb er sich entschloß, mit Unterstützung einiger Freunde den „Goldenen Bären", einen alten, verfallenen Gasthof in der Universitätsstraße, anzukaufen (1732), abzubrechen und von neuem aufzubauen. Das neue Gebäude diente dem Geschäfte 135 Jahre. Dieses kam unter dem ersten Breitkopf, der als fleißiger und rechtlicher Mann zu gelten hat, nach und nach zu solcher Blüte, daß es später an der Spitze der deutschen Druckereien stand. Daneben schwang sich der Buchverlag in die Höhe, und auch der Musikverlag keimte von neuem auf. Außerdem waren dem Geschäft Schriftgießerei, Papierfabrik und Buchladen angeschlossen. Einer der ersten von Breitkopf verlegten Dichter war Gottsched, wenn auch vorläufig nur mit der Übersetzung eines Traktates (1726). Zwischen dem Verleger und dem damaligen Herrn über Sein oder Nichtsein in Sachen der Dichtkunst bildete sich bald eine so innige Freundschaft heraus, daß der Dichter im Hause des Verlegers freie lebenslängliche Wohnung genoß.

Von den musikalischen Verlagswerken ziehen unsere Aufmerksamkeit in erster Linie die aus der Hand des großen Thomaskantors auf sich. 1736 erschien bei Breitkopf ein „Musicalisches Gesangbuch, darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind . . ." (mit 69 Bachschen Melodien). Sonst kamen bei Breitkopf, Bach betreffend, hauptsächlich noch eine große Anzahl Kantatentexte heraus. Eins der von Breitkopf (zwar nur im Drucke) hergestellten musikalischen Werke war ferner die zweite und dritte Auflage von Sperontes „Singender Muse an der Pleiße" (1740/41), jener Liedersammlung, deren Herausgeber der Leipziger Student J. S. Scholze war.

Noch im hohen Alter, freilich in Gemeinschaft mit seinem einzigen Sohne, dem er schon früher einen Teil seiner Geschäfte abgetreten hatte, entschloß sich B. Chr. Breitkopf zu einem weiteren Neubau: 1767 wurde der dem „Goldenen" gegenüberliegende „Silberne" (oder „Weiße") Bär vollendet. Dorthin wurde ein Teil der Druckerei verlegt.

Mit Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf (geb. 23. November 1719), auf dessen Schultern das Geschäft nach dem Tode des Vaters (28. März 1777) allein ruhte, wehte es von neuem frisch in die Räume des Goldenen und Silbernen Bären. War der Vater ausschließlich von rechtschaffenem Kaufmannsgeiste beseelt gewesen, so vereinigte der Sohn wissenschaftliche Neigungen mit geschäftlicher Betriebsamkeit. Er hatte sowohl studiert als auch das Druckergewerbe erlernt. Lessing und Winckelmann standen mit ihm im Briefwechsel, mit den Besten der damaligen Leipziger Gelehrtenschaft war er im persönlichen Verkehr. Er pflog der Forschung der Druckerkunst, trat kräftig für die deutsche Druckschrift ein und verbesserte diese durch den Schnitt neuer Buchstaben, ja im Jahre 1754 gelang es ihm, die Erfindung des Musiknotensatzes auf den denkbar höchsten Grad der Vollkommenheit zu heben, wie sie noch heute nicht wieder überboten worden ist. Diese Erfindung und seine vorzüglichen Kenntnisse in der Musik setzten ihn instand, den Musikverlag auf breiter Grundlage zu betreiben und dem Musikhandel neue Wege zu ebnen, so daß die Behauptung nicht übertrieben ist, er sei der Begründer des modernen Musikverlagswesens gewesen. Von den von ihm verlegten Namen seien hier nur einige besonders auffallende hervorgehoben: J. A. Hasse, die Brüder Graun, Telemann, Ph. Em. und Joh. Chr. Bach, Leop. Mozart, G. Benda, J. A. Hiller (Breitkopf auch persönlich sehr nahestehend), J. Haydn, Dittersdorf, Karl Stamitz, J. A. P. Schulz, Neefe, Reichardt und Zumsteeg. Als Musikalienhändler gab er die ersten gedruckten Kataloge heraus, die, in den Jahren 1760 bis 1787 veröffentlicht und gedruckte und handschriftliche Musik deutschen, französischen und italienischen Ursprungs enthaltend, für die Forschung heute von unschätzbarem Werte geworden sind. Was betrieb Breitkopf aber nicht noch außerdem alles: Instrumentenhandel, Herstellung von gesetzten Landkarten und von Spielkarten, Verbesserung des Buchdruckes, Erzeugung von Papier verschiedener Art, ferner einen umfänglichen Buch- und Zeitschriftenverlag (unter andern die erste eigentliche Buchhändlerzeitschrift, das „Magazin des Buch- und Kunsthandels" 1780 bis 1782). Dann nicht zu vergessen seiner Erneuerungsbestrebungen auf buchhändlerischem Gebiete. Er war nach und nach Besitzer mehrerer auswärtigen Buchhandlungen, sechs Häuser des Rittergutes Abtnaundorf geworden und war schließlich auch ein fürsorglicher Ehemann und Vater.

Die beiden Söhne des am 28. Januar 1794 heimgegangenen Vaters, Bernhard Theodor (geb. 20. März 1749), Christoph Gottlob (geb. 22. September 1750), haben mit dem ihnen überkommenen Pfund nicht so gewuchert, wie es im Sinne des Verblichenen gewesen wäre. Beide waren auf der Universität Studiengenossen Goethes, der ja auch in ihrem Hause verkehrte. Bernhard war Spieler vieler Instrumente und versuchte sich auch mit Geschick im Liedschaffen; seine „Neuen Lieder" vom Jahre 1769 sind nach Goetheschen Gedichten geschrieben. Auch Gottlob zeigte gute Anlagen musikalischen Schaffens (über die Ähnlichkeit einer Melodie aus einer Française von ihm mit den Schlußtakten von Haydns Kaiserlied vgl. S. 122).

Wie es so oft in Familien zu finden ist, deren Oberhaupt alle Lebensmühen für sich allein mit Beschlag belegt, so lebten die beiden Brüder allzu sorgenlos in den Tag hinein. Der „Magister" Bernhard machte Schulden, sah sich von jüdischen Wuchern bedrängt und floh 1777, kurz nachdem er seine junge Frau im Wochenbette verloren hatte, nach Riga und Petersburg. Er trieb es da zuerst nicht besser, doch konnte er mit Hilfe seines Vaters in Petersburg eine Buchdruckerei mit Buch-, Musik- und Kunsthandel errichten. Es genüge hier der Hinweis, daß er es, aufgerüttelt durch die Tatkraft seiner zweiten Frau, einer geb. Paris aus Brüssel, und unterstützt besonders auch durch einen Staatsrat von Kruse, selbst bis zum Staatsrat und Adel brachte.

Der Bruder Gottlob lebte indes noch zu des Vaters Lebzeiten mit seinem Schwager Chr. G. Stopp dem Geschäft in Leipzig. Auf einer Reise nach Wien lernte er im Herbste 1786 unter anderen Gluck, Haydn, Mozart, Dittersdorf persönlich kennen. Von 1789 bis zu seinem Tode war er Sekretär der Gewandhauskonzerte, der damals als Spitze der Direktionsmitglieder galt. Aber das Geschäft ging in verhältnismäßig kurzer Zeit geradezu beängstigend zurück, offenbar hauptsächlich durch die Schuld des bis zum Tode Immanuel Breitkopfs verpflichteten verschwägerten „Accis-Inspectors" Stopp. Breitkopf wußte sich nach dem Tode seines Vaters keinen anderen Weg, als den jungen Gottfried Christoph Härtel als Teilhaber aufzunehmen, wofür ein größerer Kredit bei dem Küstnerschen Bankhause zugesagt wurde. Härtel trat am 2. November 1795 in das Haus ein. Ihn setzte Breitkopf auch als alleinigen Erben seines Vermögens ein. Eine späte Ehe war kinderlos und unglücklich gewesen; seine Frau ging ihm nach wenigen Jahren aus dem Hause. Gottlob Breitkopf ist am 7. April 1800 gestorben.

Gottfried Christoph Härtels Lebenswerk ist an seinen Vorgängern gemessen, nur mit dem Immanuel Breitkopfs zu vergleichen. Als Sohn des Bürgermeisters ist er am 27. Januar 1763 in Schneeberg im Erzgebirge geboren. Mit jungen Jahren verlor er den Vater, studierte aber dennoch, obwohl unvermögend, seit 1780 in Leipzig die Rechte, Kunst- und Altertumswissenschaften.

Nach fünf Jahren nahm er in Dresden eine Hofmeisterstelle und später die eines Sekretärs an. Die Jahre 1794 und 1795 brachte er auf Reisen zu, kehrte aber noch im August letzten Jahres nach Leipzig zurück. Hier betätigte er sich fürs erste literarisch und auch bald bei dem Buchhändler Dr. F. G. Baumgärtner geschäftlich, besonders führt er dessen Briefwechsel mit Gelehrten. Noch 1795 trat er dann also in das Breitkopfsche Geschäft ein. Von der Ostermesse 1796 ab zeichnete das Haus mit „Breitkopf & Härtel". Gottlob Breitkopf wurde bald der Geschäftsbürde überdrüssig, und schon mit dem 22. August 1796 wurde Härtel alleiniger Besitzer. Bald gedieh unter seiner sorglichen Hand das Geschäft von neuem zu ungeahnter Höhe. Im Mittelpunkte der Musikverlagstätigkeit stand bald ein Unternehmen, deren Wert erst die heutige Forschung ganz ermessen kann: Die Allgemeine Musikalische Zeitung, deren erste Nummer am 3. Oktober 1798 erschien und die durch schwere Kriegszeiten ein halbes Jahrhundert gehalten wurde.

Im gleichen Jahre begann Härtel die Herausgabe der 17 Bände der Werke Mozarts, die im Jahre 1816 abgeschlossen wurde. Die Klavierwerke Haydns (über dessen Beziehungen zu Breitkopf & Härtel vgl. die zur Hundertjahrfeier von Haydns Tode von Hermann v. Hase herausgegebene Arbeit) erschienen von 1800 bis 1806. Härtel hat den Meister im Herbst 1808 noch persönlich in Wien gesehen. Hatten ihm die Witwe Mozarts und ihre Tochter Marianne für eine Lebensbeschreibung des verstorbenen Tondichters Stoff zur Verfügung gestellt, so lieferte der Legationsrat G. A. Griesinger seine wertvollen „Biographischen Notizen" über den heimgegangenen Haydn. Über die Beziehungen des Verlagshauses zu Beethoven steht eine eingehende Arbeit noch aus. Obgleich das meiste darüber schon aus den Veröffentlichungen Thayers und den Eingeweihten früher aus La Maras Privatdruck der Briefe Beethovens an Br. & H. und aus andern Veröffentlichungen bekannt war, so muß jene Sonderarbeit doch früher oder später doch noch kommen, zumal da die meisten der in den Kopierbüchern des Hauses enthaltenen 22 Briefe an Beethoven oder seinen Bruder Karl noch unveröffentlicht sind. Härtel war mit dem Meister während des ganzen ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts in Verbindung. Später kam es aber nicht wieder zu festen Beziehungen, hauptsächlich weil Beethoven einer Anzahl Wiener Verleger befreundet und verpflichtet war.

Wie Härtel für Bachs und Händels Werke eingetreten ist, möge man S. 179—181 nachlesen. Von seinen Zeitgenossen fehlen nur ganz wenige bedeutende Namen. Nur die wichtigsten der von ihm verlegten mögen hier noch genannt werden: Reichardt, Zumsteeg, Vogler, Clementi (Gesamtausgabe ausschließlich Sinfonien 1803—1818 in 13 Bänden), Dussek (desgl. 1814—1816 in 12 Bänden), Cherubini, P. v. Winter, Méhul, F. H. Himmel, J. Weigl, Prinz Louis Ferdinand (Werke 1—13, von Dussek durchgesehen). Doch wo soll der Berichterstatter schon bei bloßer Aufzählung der bekannteren Namen enden? Nur zwei von besonderem Glanze sind nicht von Härtel verlegt worden: Karl Maria v. Weber und Franz Schubert. Daß es zwischen jenem und dem Leipziger Verleger nicht zu Geschäften kam, daran war in Karl Marias Jugend die Unverständigkeit von dessen Vater schuld (S. 187/88), in späteren Jahren die dauernde Verbindung mit Martin Schlesinger in Berlin. Über die Beziehungen zu Schubert jedoch, besonders über das angebliche Angebot des Erlkönigs herrscht noch so wenig Klarheit, daß man sich davon noch kein richtiges Bild machen kann (S. 189). Jedenfalls dürfen wir heute sagen, daß es außerordentlich ehrenvoll für das Verlagshaus ist, die Sache so vieler bedeutendsten Tondichter vertreten zu haben, und daß es geradezu unnatürlich wäre, wenn ein oder zwei Namen von Klang nicht fehlten. Wie klein die Verhältniszahl der von Härtel verlegten Tondichter zu den damals überhaupt in Frage kommenden ist, hat Oskar v. Hase übrigens auch ermittelt; sie beträgt: 291 : 393; also beinahe $^3/_4$ der damals lebenden Tonsetzer sind von ihm berücksichtigt worden, wobei zu bedenken ist, daß die unberücksichtigten fast durchgängig weniger bedeutende Namen haben.

Was der Verfasser in den Kapiteln über die Arten des Vertriebes der musikalischen Werke, über den — an dem Musikverlage gemessen — nicht so stark berücksichtigten Buchverlag und über die technischen Geschäftszweige mitteilt, möge die Wißbegierde dort selbst nachlesen. Besonderer Hervorhebung bedarf es aber, daß das Haus seit 1807 neben dem Instrumentenhandel auch selbst Klaviere herstellte. Von den Instrumentenmachern, die im zweiten Jahrzehnt bei Härtel arbeiteten und sich dann selbständig machten, haben sich Fr. Wilhelm Feurich (heute Julius Feurich) und Joh. Gottlieb Irmler einen angesehenen Namen verschafft, und ihre Fabriken stehen noch heute in Blüte. Auch C. F. Peters, dessen Musikverlag heute einen Weltruf genießt, ist ursprünglich in Härtels Geschäft — seit 1805 in der Handlung — tätig gewesen.

Gottfried Härtel ist nach einem Leben, das an Arbeit auf den verschiedensten Gebieten reich ist wie ganz selten eins, am 25. Juli 1827 auf dem Rittergute Cotta bei Pirna verschieden, das er sich 1821 für seine sommerliche Erholung erstanden hatte.

Diesem gedrängten Überblick ist, was die Anlage der Arbeit anbetrifft, nicht viel weiter hinzuzufügen. Der Verfasser, der doch seine Forschungen schließlich nur neben seiner Lebensaufgabe, der Leitung des heutigen gewaltig vergrößerten Betriebes, betreiben konnte, bietet nichts weniger als einen der bedeutendsten und zeitlich umfassendsten Beiträge zur Geschichte des Musik- und Buchhandels, des Noten- und Buchdruckes und das nicht zum wenigsten auch von der sozialen Seite her gesehen. Trotz seiner „philologischen" Darstellung liest sich das Werk dank der gewandten Feder des Verfassers und dem fesselnden Inhalte angenehm, und diese anziehende Darstellung wird durch eine reiche Beigabe von Bildern, Urkunden- und Titelnachbildungen wesentlich gestützt.

Al. W. Thayer: Ludwig von Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. 1. Bd. 3. Aufl. Revision der von Hermann Deiters bewirkten Neubearbeitung von Hugo Riemann. Leipzig 1917, Verlag von Breitkopf & Härtel.

Mit der 3. Auflage des ersten Bandes sind nunmehr sämtliche fünf Bände des bedeutendsten Werkes über Beethoven in Hugo Riemanns Bearbeitung erschienen. Daß diese sich von der früheren Auflage wesentlich weniger als die Neubearbeitungen der übrigen Bände unterscheidet, hat zwei gute Gründe: Einmal ist über Beethovens Jugendjahre seit der 2. Auflage nichts Wesentliches zutage gefördert worden, dann hat sich der Herausgeber aus Achtung vor der bisherigen Form nicht für befugt gesehen, den Thayer-Deitersschen Text von Grund aus da zu verändern, wo das die Ergebnisse seiner eigenen Forschungen über die Abhängigkeit Beethovens von den Mannheimern nötig gemacht hätte. In dieser Rücksicht hat er sich auf ausführliche Hinweise im Vorwort und deutlich erkennbare Zusätze im Texte beschränkt (von diesen hoch bedeutend die Anführung des Inventars der Musikbestände der Bonner Hofkapelle vom Jahre 1784, das, von Ad. Sandberger aufgefunden, die auf inneren Gründen beruhenden, früher veröffentlichten Ergebnisse Riemanns geradezu verblüffend stützt und bestätigt S. 201/02). Einer Empfehlung bedarf Thayers Lebensarbeit nicht mehr: Sie ist wohl widerspruchslos als bedeutendstes Beethoven-Werk von allen Seiten anerkannt worden, und selbst die Stimmen, die sich so gern gegen die „philologische Methode" ereifern, haben noch nicht gewagt, daran zu mäkeln — vielleicht in der richtigen Erkenntnis, daß alle neueren Bücher über den Meister, die ihrer Vorstellung von der besten Art der Lebensbeschreibung entsprechen, zum mindesten hinsichtlich des Tatsachengehaltes ohne Thayer undenkbar wären.

Dr. Max Unger

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 49|50

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 13. Dez. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zwei Heimgegangene

Ein Gedenkblatt von Georg Richard Kruse

Lortzings Tochter Karoline

Nun ist auch das letzte von Meister Lortzings Kindern zur ewigen Ruhe eingegangen. Im 90. Lebensjahre starb in Pasing bei München Frau Karoline Krafft-Lortzing im Hause ihres Sohnes Carl, der wie sein Großvater Kapellmeister war und auch mehrere volkstümliche Bühnenwerke geschaffen hat. Ihr vorangegangen ist im Jahre 1907 der letzte Sohn des Meisters, Hans Lortzing, der während seiner letzten Lebensjahre am Königl. Schauspielhause zu Berlin wirkte, und von den elf Kindern, mit denen die Ehe unseres Tondichters gesegnet war, ist nun keines mehr am Leben.

Den beiden letzten, die gleich dem Vater und ihren Geschwistern einen schweren Kampf ums Dasein zu führen hatten, war es wenigstens vergönnt, noch zu erleben, wie eine dankbare Nachwelt dem von den Zeitgenossen so schmählich im Stich gelassenen Meister unserer deutschen Volksoper die Anerkennung und Ehrungen darbrachte, die er selbst wohl nie erträumt hatte. Die schöne Feier der Enthüllung des Berliner Lortzing-Denkmals, der beide beiwohnten, warf spät noch einen Glanz in ihr Leben, der sie mit dem Schicksal versöhnte. Als Karoline Lortzing am 8. März 1828 zu Münster in Westfalen geboren wurde, waren ihre Eltern wohlbestallte Fürstlich Lippesche Hofschauspieler, denen es bei 100 Taler monatlicher Gage — für beide zusammen — recht gut ging, wenn sie auch viermal im Jahre den Aufenthalt wechseln mußten, da mit der Detmolder Hofbühne auch die Theater in Osnabrück, Münster und Pyrmont verbunden waren. Von seinen so häufig wiederkehrenden Vaterfreuden vernehmen wir aus Lortzings Briefen manche erbauliche Kunde. „Das kleine Linchen scheint sich recht hübsch auszubilden, ihre kleinen Züge werden alle Tage vernehmlicher", schreibt er im Mai an seinen Vater, und nach seinem Geburtstag im Oktober berichtet er, wie das Kindermädchen „den kleinen freundlichen Engel" auf dem Arm hereingetragen habe, der seine Händchen an einen Kranz gelegt und ihn „zu überreichen schien". Gegen Weihnachten heißt es: „Unser Linchen hat wieder Backen wie ein Posaunenengel. Sie hat 3 Zähnchen". Und als er im Juni 1829 von einer Gastspielreise zurückkehrt, schreibt er: „Linchen hat mich überrascht, sie ist so groß und stark geworden, daß ich sie beinahe nicht von der Bertha (der 2 Jahre älteren Schwester) unterscheiden konnte; es ist ein allerliebster Balg! Und was das Merkwürdigste ist, als sie ins Zimmer kam, rief sie gleich: Papa! Papa! und Berthelchen kannte mich nicht". Bei der Geburtstagfeier im nächsten Jahre leistet Lina schon den „Hauptvortrag; deutlich und vernehmlich — ein Engel von einem Kinde", und bald bildet sie sich zur „größten Freßkahle der Familie" aus.

1833 traten die jungen Lortzings ihre Stellung am Leipziger Stadttheater bei Direktor Ringelhardt an. Lina besuchte die dortige Schule, würde Ostern 1843 eingesegnet und sollte nun das Kleidermachen lernen. Aber in einem Brief von 1845, in dem sie über die Theaterskandale gegen den Direktor Dr. Schmidt und seinen Spielleiter Heinrich Marr berichtet, schreibt sie: „Ich werde vielleicht in Halle am Theater einen Versuch machen . . . so wird endlich mein sehnlichster Wunsch befriedigt". Hierüber verlautet nichts weiter, aber im Februar 1846 teilt sie ihrer Kusine mit, daß sie nach Bernburg zu Direktor Martini (Lortzings Duzbruder) ins Engagement gehe. „Alles frei und monatlich 10 Taler." Und bald darauf berichtet Lortzing selbst seinem Freunde Reger: „Meine Tochter Lina ist also seit zirka 6 Wochen Bernburgische Hofschauspielerin; von bedeutenden Rollen hat sie dargestellt das „Kätchen", die Nina in „Welcher ist der Bräutigam?" und „Des Goldschmieds Töchterlein"; wie mir Augenzeugen versichern, soll sie ganz nett sein; was ihr nicht recht behagen will, ist das viele Statisten machen in den Opern, deren sehr viele gegeben werden; ich tröste sie dann damit, daß die größten Künstler, unter diesen vorzugsweise du und ich, jahrelang hätten Chöre singen müssen". Anfang Juli aber schreibt Lina schon wieder von Leipzig aus und berührt damit auch den Schicksalswechsel im Leben Lortzings, der nach dem Erfolge des „Waffenschmied" als Kapellmeister am Theater an der Wien engagiert worden war: „Weil sie jetzt alle nach Wien gehen, so wollte mich Papa nicht allein so weit entfernt lassen, und so hat mich Mutter geholt. Ich war zuletzt in Amalienbad — ich wäre auch sehr gern dort geblieben, denn ich bekam jetzt recht schöne Rollen, z. B. die Louise in ‚Kabale und Liebe' habe ich gespielt, die Agnes in ‚Mann im Feuer' usw. Ich soll zwar in Wien auch spielen, aber solche Rollen bekomme ich doch noch nicht". Der eigentliche Grund, weshalb Mutter sie holte, war aber

daß der Tenorist der Gesellschaft sich in Lina verliebt hatte und sie heiraten wollte, was die Eltern aber bei der großen Jugend der Tochter nicht zugeben wollten, und so machten sie kurzen Prozeß. In Wien eröffneten sich Lina anscheinend keine Aussichten; ein Engagement nach auswärts, das sie hätte haben können, wurde nicht abgeschlossen, weil es von der Frau Direktor hieß, „daß sie eine etwas galante Dame sein solle". Ende 1847 schreibt Lortzing: „Lina hat einmal in Preßburg gegaukelt, seitdem nicht wieder; es hat viel Mühe gekostet, ihr begreiflich zu machen, daß sie keine Künstlerin ersten Ranges sei. Gott sei Dank, die Krisis ist vorbei". Schon vorher hatte er einmal berichtet, daß Lina einen jungen Kaufmann kennen gelernt habe, der Agenturen besorge und sie über kurz oder lang heimführen werde. Das war Carl Krafft aus Rostock, geb. 1. November 1819. Am 31. Juli 1848 schreibt Lortzing wieder: „Gestern wurde meine Tochter samt ihrem Schatz zum ersten Male von der Kanzel geworfen, und in 14 Tagen soll's losgehen. Krafft hat jetzt fixes Gehalt und Provision, betreibt auch nebenbei noch Agenturen und wird, glaube ich, ordentlich bestehen können. Gott gebe seinen Segen". Die Hochzeit fand am 30. August statt, und Ende November kann Lortzing melden: „Wir sind alle gesund. Die jungen Eheleute dito, sie zanken sich zwar alle Tage ein paarmal, versöhnen sich aber noch öfter und — einem on dit zufolge sollen mir Großpapas Freuden winken".



Karoline Krafft-Lortzing

Inzwischen war die Oper am Theater an der Wien infolge der Revolution aufgelöst worden, und Lortzing war wieder ohne Stellung. Dem Erfolge von „Rolands Knappen" in Leipzig (1849) hatte er zwar ein erneutes Engagement am Stadttheater zu danken, aber in seiner Kunstlerehre sich gekränkt wähnend, nahm er voreilig seine Entlassung, und nach sorgenschwerer Zwischenzeit ging er als Kapellmeister an das neue Friedrich-Wilhelmstädtische (jetzt Deutsches) Theater in Berlin, wo er nach wenig Monaten vom Erdenleid erlöst wurde. Seine Briefe aus dieser trüben Zeit an die Kinder in Wien sind überaus herzlich und bezeugen ein fortdauerndes gutes Einvernehmen. Aus einem Brief von Frau Lortzing vom Februar 1850 erfahren wir, daß es Lina sehr gut geht. „Sie hat ein kleines Mädchen, welches schon bald 8 Monate alt ist, die ganze Freude der Eltern". Nach Jahresfrist sind schon 2 Kinder da, und 1856 schreibt Lina selbst: „Nun höre und staune, womit uns der Himmel diesmal beglückt hat: mit einem kleinen Sohn! zur Freude meines Gatten und aller, aller. Jetzt ist auch der letzte Wunsch — ein Stammhalter — erfüllt". Und im Jahre 1863 kann sie berichten: „Ich habe 5 Kinder. Den drei Mädchen gebe ich Klavier- und französischen Unterricht". Die beiden Söhne sind der vorerwähnte nunmehr 7jährige Stammhalter Carl und der 3jährige Albert. Mit dem Eheglück und dem Familiensegen hielt leider das äußere Vorwärtskommen nicht gleichen Schritt. „Carl hatte Unglück im Geschäft, hat manches durchmachen müssen. Wir wohnen jetzt auch im Winter auf dem Land" heißt es in dem gleichen Brief, und das „Lortzingsche Pech" haftet nun dauernd an der Familie. Witwe geworden, schlug sich Lina mühsam durch, indem sie Klavierunterricht erteilte, bis das Alter auch diese bescheidene Erwerbsquelle versiegen machte. Die freiwilligen Honorare, die die Theater des Bühnenvereins für die Aufführungen von Lortzings Opern zahlten, bildeten schließlich die einzigen Einnahmen, die infolge des Krieges auch noch wieder stark zurückgingen. Mehr aber als Sorge und Dürftigkeit trübte der Verlust aller ihrer Lieben (namentlich des Sohnes Albert und der Tochter Mina, die bis vor 2 Jahren in Wien den kleinen Hausstand führte, worauf sie zum letzten lebenden Sohne Carl zog) ihren Lebensabend, aber körperlich und geistig regsam und an allem Anteil nehmend blieb sie bis zum Ende, und noch im letzten Sommer war sie imstande, den Monolog der Jungfrau von Orleans mit kräftiger Stimme tadellos vorzutragen. Sie hatte auch noch die Freude, ihren Enkel Albert, der wie der Großvater Tenorbuffopartien singt, und einen Urenkel, Carl Albert, zu sehen. Das Sterben wurde ihr nicht leicht, denn sie hatte ein ungemein gesundes Herz und einen sehr starken Willen zum Leben. Die liebevolle Hand des Sohnes drückte ihr die Augen zu, und auf dem stillen Gottesacker ruht nun nun in Frieden Meister Lortzings letztes Kind.

* * *

Laura Goetz

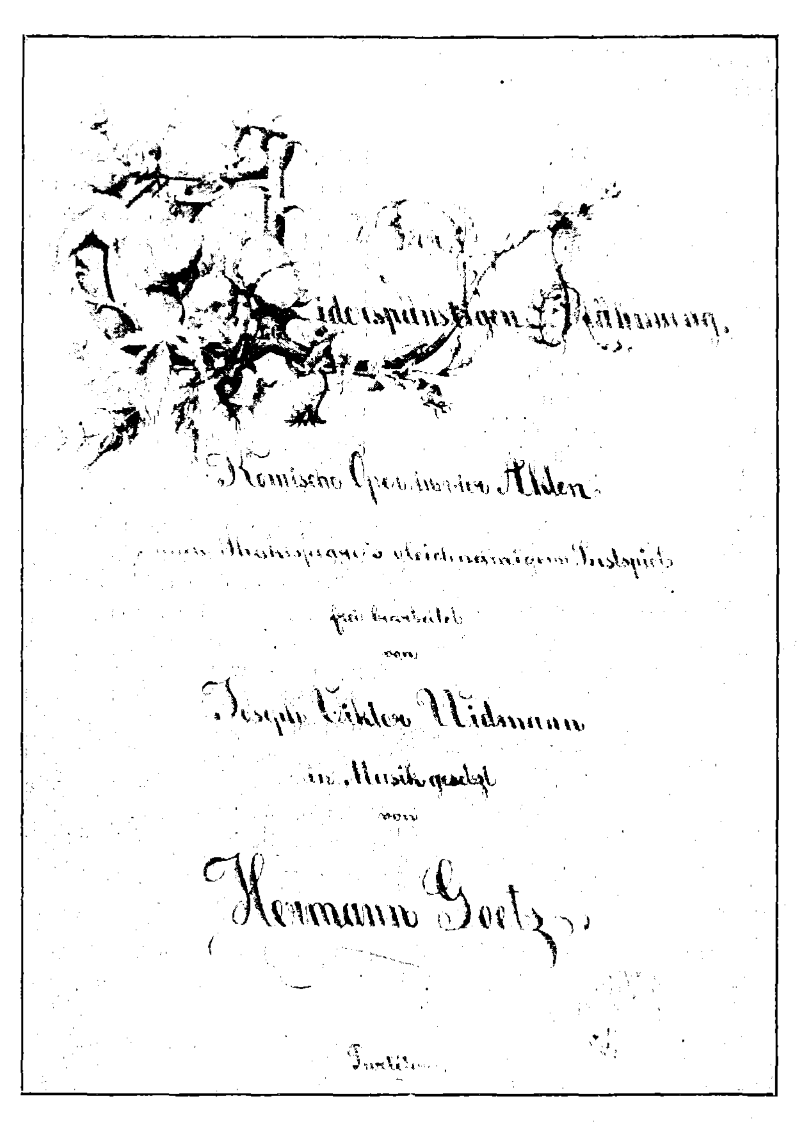
Ein anderes Bild vom Leben, wenn auch Not und Leid beiden gemeinsam, stellt sich dar im Gedenken an die Trägerin eines andern berühmten Musikernamens, die vor einiger Zeit aus dem Dasein schied: Laura Goetz, die Witwe des Komponisten der „Widerspänstigen".

Die Tragik ihres Schicksals warf Schatten schon in die frühe Jugend dieser Frau, die eine Dulderin und Kämpferin von antiker Größe war. Am 10. Juni 1845 auf einem Gut in der Nähe von Göttingen geboren, kam sie bald darauf, als das Gut verkauft werden mußte, mit der Mutter in das großväterliche Haus nach Winterthur, während der Vater in eine Hamburger Handels-

gärtnerei eintrat. Um sich eine neue Selbständigkeit zu schaffen, ging er nach Australien, wohin er endlich nach Jahren Frau und Kind nachkommen lassen konnte. Beide traten Ende September 1853 auf einem Segelschiff die Fahrt an, während der Laura mit zehn andern Reisenden von der Cholera befallen wurde, von der nur sie und noch ein Fahrgast genas. Bald nach Neujahr 1854 landeten sie in Adelaide, die Wiedervereinigung währte aber nur kurze Zeit, denn im April verunglückte bei einer Wagenfahrt der Vater tödlich, und nach wiederum verlustreichem Verkauf der väterlichen Farm kamen Laura und ihre Mutter 1855 nach Winterthur zurück, wo letztere ihr früher schon betriebenes Leinwarengeschäft wieder eröffnete.

Laura bildete sich zur Zeichenlehrerin aus und unterrichtete in Familien und Pensionaten. Im „Sonntagskränzchen", dem auch seit 1863 der an der Stadtkirche angestellte Organist Hermann Goetz angehörte, spielte sie gelegentlich mit diesem zusammen Komödie und sprach bei Aufführung der ersten gemeinsamen Arbeit von Goetz und J. V. Widmann am 6. Januar 1866 „Die heiligen drei Könige" einen von Widmann gedichteten „Prolog der Nymphe Eulach". Im Mai des nächsten Jahres kam eine heimliche Verlobung zustande, die, so sehr sie Goetz beglückte, gleichwohl der schweren Verantwortung wegen, die er bei seinem schlechten Gesundheitszustande und den ungesicherten Lebensverhältnissen auf sich nahm, ihm quälende innere Sorgen bereitete. Auch stieß der Gedanke einer Verbindung bei den der Braut Nahestehenden natürlich auf Widerspruch, der nicht leicht zu überwinden war. So hielt sich Goetz verpflichtet, sie wieder freizugeben, und monatelang sahen sich die Liebenden nicht. Aber die äußerliche Trennung änderte nichts an ihrem Empfinden, und als er Laura Neujahr 1868 auf einen Weihnachtsgruß von ihr nochmals einen traurigen Abschiedsbrief sandte und sie mit Ausdrücken der Verzweiflung darauf erwiderte, da führte der Schmerz sie wieder zusammen, und nun fürs Leben.

Am 22. September 1868 stand das junge Paar am Altar der vom Sonntagskränzchen festlich geschmückten kleinen Kirche zu Veltheim, wo Freund Widmann, damals Pfarrhelfer, den auf idealster Grundlage geschlossenen Bund einsegnete. Eine kurze Hochzeitsreise nach München folgte, und in dem jungen glückgesegneten Heim in Winterthur entstand nun das Lebenswerk unseres Meisters, dessen Partitur Laura mit dem künstlerischen Titelblatt schmückte, auf dem Rosen und Dornen in sinniger Weise vereint erscheinen. Am 30. November 1869 erfüllte sich die frohe Hoffnung, die Goetz schon am ersten Geburtstage Lauras in einem „sym herzliebe Wybli" gewidmeten Heft Kinderlieder, darunter Storms „Klingt im Wind ein Wiegenlied", Ausdruck gegeben hatte, durch die Geburt der Tochter Margarete, die das einzige Kind dieser so harmonischen Ehe bleiben sollte. Gretchen Goetz hat übrigens die künstlerischen Eigenschaften der Eltern geerbt. Gleich der Mutter zur Malerin ausgebildet, hat sie mehrere sinnige Märchenbücher („Edelweiß", „Sonnenenglein") mit eigenen Zeichnungen zu eigenen Versen erscheinen lassen.[1])



Titelblatt der Partitur zu Goetz' Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" gezeichnet von der Gattin des Komponisten Frau Laura Goetz

Es ist im Rahmen dieses Gedenkblattes nicht möglich zu schildern, mit welchem Heldenmute und welcher aufopferungsvollen Ausdauer Laura Goetz in den acht Ehejahren um das Leben ihres Gatten kämpfte, wie ihr allein es zu danken ist, daß der zarte Körper den Anstrengungen des Geistes nicht schon viel früher erlag, daß es Goetz möglich wurde, die Werke zu schaffen, die er in Herz und Sinnen trug. Wie innig er mit seiner Frau sich verwachsen fühlte, wie dankbar er für

[1]) Aus der demnächst in Reclams Universalbibliothek erscheinenden Goetz-Biographie des Verfassers. Ausführlich ist alles behandelt in der Biographie von Dr. Eduard Kreuzhage, die Laura Goetz gewidmet ist.

alles war, was ihre Liebe ihm gab, sprach er in einem Gedicht zu Lauras Geburtstag 1871 aus, das die Witwe in eigenhändiger Abschrift dem Verfasser vor Jahren sandte:

Wint. Freit., den 9. Juni 71.

Lieb's Götzewybli!

Das Tagewerk ist nun vollbracht.
Still nahen sich die düstern Schatten.
Des Abends. Doch die Liebe wacht;
Und das getreue Herz des Gatten,
Es ist bei dir, sei's Nacht, sei's Tag;
Kein Raum die Herzen trennen mag.

Es wird auch morgen bei dir sein,
Wird beten um des Himmels Segen
Für dich und unser Kindlein klein,
Der euch behüt auf allen Wegen.
Euch ist es nahe jeden Tag;
Kein Raum die Herzen trennen mag.

Es ist bei euch, wird euch umschweben,
Wenn einst der müde Körper bricht,
Wenn nach dem rätselvollen Leben
Die Lösung naht. Dann stirbt es nicht,
Und wenn sonst nirgend, lebt's in dir.
Wer trennt, was so geeint wie wir? —

Gott sei gelobt! Ich athme noch.
Kühn hebt die Hoffnung ihre Schwingen,
Des Lebens mühevolles Joch,
Es soll die Seele nicht bezwingen.
Noch jenen Trost, den sie gewann:
Kein Tod die Herzen trennen kann.

dein Hermann

Der große Tag im Leben der Gatten, die Uraufführung der „Widerspänstigen" in Mannheim am 11. Oktober 1874, mit der Goetzens Name in der Musikgeschichte fortlebt, ging nicht ohne Erschütterungen vorüber. „Hinter dem Vorhang sank unser so mit Freude überschütteter Komponist auf einem Stuhl zusammen und konnte kaum mehr Luft finden, so bleibt bei uns immer die unvermeidliche Mischung von Freude und Leid, und doch ist das Leben in Summa sehr schön" schrieb Laura den Schwiegereltern, den großen Erfolg der Oper meldend. Immer öfter wiederholten sich nun die Anfälle, die mehr als einmal den Lebensfaden des Leidenden zu zerreißen drohten, aber immer noch gelang es der treuen Pflege, das Ende hinauszuschieben, so daß die neue in Angriff genommene Oper „Francesca" zum größten Teile noch vollendet werden konnte. Und diese Pflege bezog sich nicht nur auf das Körperliche; mit zartester Sorgfalt wurden dem Kranken auch alle seelischen und geistigen Bedürfnisse erfüllt, und die tapfere Lebensgefährtin bezwang die eigenen Sorgen, um ihm und den Seinen Hoffnung und Mut einzuflößen. So beschreibt sie allerliebst der Mutter, wie Goetz komponiert: „Wenn sie draußen einen gehen sieht, ohne Hut, den Kopf auf die Brust gesenkt, die Finger auf dem Rock wie klavierspielend, alle paar Schritte stehenbleibend, oft 5—7 Minuten lang, kurz einen, der offenbar nicht mehr weiß, daß er anfänglich hatte spazieren gehen wollen, wenn die liebe Mutter das bemerkt, so hat sie komponieren sehen, soviel davon eben zu sehen ist. Nachher freilich kommt derselbige Komponist heim, und dann klingt es in seiner Stube so fein, daß es euch einmal erfreuen wird". Und als dann am 3. Dezember 1876 dem bis zum letzten Augenblick Schaffenden der Tod die Feder entrissen hatte, da trat sie mit nie ermattender Energie an die neue Lebensaufgabe heran, die ihr aus dem Vermächtnis des Gatten erwuchs. Ein Brief an Ernst Frank, den Mannheimer Kapellmeister, läßt uns in ihrem Herzen lesen. Er lautet:

Hottingen, den 14. 12. 1876.

Lieber Herr Frank!

Wünschen Sie mir nicht mehr Ruhe, als ich schon habe, es ist hier so sehr still geworden. Für Ihren Brief danke ich herzlich, und daß Sie kommen wollen! Ihr Besuch ist das wichtigste was die nächste Zeit für mich hat. Sie fragen nach der Francesca — der leere Einband des III. Aktes ruht unter seiner Künstlerhand, die ihn, ach mit welcher Liebe, hätte füllen mögen. Auf seinem Herzen liegen Blumen von Gretchen, auf die edle Stirne habe ich ihm zum Abschied einen zarten Lorbeerkranz gedrückt. Wenn Sie sein liebes Antlitz noch hätten sehen können! — es lag kein Schmerz darauf, ein seeliges Träumen, als ob er mich beruhigen und trösten wollte.

Lieber Herr Frank, ich habe von meinem theuren Mann, am vorletzten Tage, während Todesbangigkeiten ihn umschatteten, ein heiliges Vermächtniß empfangen, bei welchem er ruhig auf Ihre Treue baute. Ich anvertraue Ihnen hier seine genauen Worte:

— „Laura, es geht heim — ach, wie gerne heute noch — wenn nur — der dritte Akt fertig wäre. — Ich habe meine Pflicht gethan — so lang ich konnte — und habe nun doch nicht für Dich sorgen können. — Francesca — die Skizze ist fertig — was fehlt, kann weggelassen werden — Frank und Brahms — ich bitte Beide, Beide, — ihr Bestes darin zu thun! — Frank soll die Partitur machen — so gut wie möglich in meinem Sinn — dann Brahms Alles zu sich nehmen und künstlerisch vollenden". — — — „Danke, danke, danke dem Frank" — das war sein Abschiedsgruß an Sie!

Ich lege seine Worte an Ihr Herz, wie er sie in das meinige gelegt hat, und warte auf Ihre Antwort. Ob Sie werden *können*, und Brahms wird *wollen*?? — ich weiß es nicht; aber, daß das Werk nicht verloren sein wird, glaube ich ganz fest. Ich vertraue auf die Francesca selbst, und weiß, daß ihr eine besondere Schönheit innewohnt, die aus seiner reinen Künstlerseele stammt. Je mehr ihm das Leben äußerlich versagte, um so tiefer schöpfte seine Seele, und ihren herrlichsten Gewinn legte sie in dies letzte Werk hinein. — Sie empfinden das wohl, und lieben ihn auch, das ist mir genug, um an Ihrem Willen *nie* zu zweifeln. Aber nehmen Sie jetzt Ihre gute liebe Frau neben sich und überlegen Sie zusammen, wie Ihre Stellung und Ihre Zeit dazu stimmen — am III. Akt ist noch keine Note Partitur geschrieben!

Nicht wahr, Sie schreiben noch einmal, bevor Sie kommen? und sagen mir auch, *wo* der I. Akt jetzt liegt, er wird nun wohl nicht kopirt? oder soll *ich* es zur Sicherheit thun lassen? Schützen Sie bitte den III. Akt!

Mit herzlichem Gruß an Sie Beide

Laura Goetz

Sie hatte die Genugtuung und wehmütige Freude, „Francesca“ — von Frank vollendet und geleitet — bei der Uraufführung in Mannheim, 30. Sept. 1877, mit Wärme aufgenommen zu sehen und die weiteren Aufführungen an einer nur allzu kleinen Anzahl anderer Bühnen zu erleben, deren letzte 1901 in Zürich stattfand. Mit geradezu leidenschaftlichem Eifer war sie unablässig bemüht, für Wiederaufnahme und Neuaufführung der „Francesca“, zu wirken, um so fanatischer, als alle Bemühungen ihrerseits und der Freunde des Werkes sich als vergeblich erwiesen. Freudig begrüßte sie es, als der Verfasser das Textbuch mit eingehendem Vorwort in der Universal-Bibliothek erscheinen ließ. Sie schrieb ihm damals: „An den treuen verehrten Francesca-Beschützer, Herrn Kruse, Berlin. Von Herzen danken wir Ihnen für das selten pietätvolle seelenverwandte Eindringen in ein so einsam schönes Musikwerk. Auf dem stummen Flügel liegt Ihr beredtes Zeugnis für ‚Francesca‘, daß sie noch lebt und wert ist, aufgeweckt zu werden zum Singen und Wirken in die Herzen der Jugend! Sie hat uns beiden wie eine Lichterscheinung die Seele erschüttert. Francesca schwebt über der Erde Leiden — verklärt durch die Leuchtkraft ihres freiwilligen Gehorsams: treu will ich es erfüllen, und sei es noch so schwer — — Von dem lichten weißen Taubenpaar Dantes zieht sich eine ununterbrochene Lichtspirale kämpfender Emporveredlung der Menschheit bis zu der mit deutschem Herzblut ernährten Francesca von H. Goetz und seinem begabten Dichterfreund J. V. Widmann. Möge endlich die Zeit kommen, wo diese Francesca-Blätter zu fliegendem Samen werden und in das gute Land der jungen Herzen eindringen werden. Kampfesmüde grüßt treu dankbar und verehrungsvoll Wwe. Hermann Goetz, Zürich“. Nun ist auch sie heimgegangen, die die lebendige Treue übers Grab hinaus in wahrhaft idealer Gestalt war. Ihre Mission zu vollenden, war ihr nicht beschieden, aber sie hat damit so viele Herzen erfüllt, daß sie fortbestehen und weiter wirken wird.

Gerade unsere Zeit, in der deutsches Wesen mit seiner ganzen Kraftfülle in die Erscheinung tritt, in der auch die deutsche Kunst von verderblicher Ausländerei sich freizumachen sucht, müßte den Werken unseres kerndeutschen Goetz und vor allem seinem Schmerzenskinde „Francesca“ zu neuer Lebensblüte verhelfen.



„Ferdinand und Luise“

Oper in vier Akten von Julius Zaiczek-Blankenau
Text von August Koppits
Erstaufführung im Wiener Hofoperntheater am 24. November
Besprochen von **Prof. Dr. Theodor Helm**

Die Benützung Schillerscher Stoffe zu musikalischen Bühnenwerken, im vorigen Jahrhundert bei italienischen Komponisten (Rossini, Donizetti, Mercadante, zuletzt namentlich Verdi) so beliebt, hat neuerdings auch deutsch-österreichische Schriftsteller und Tonsetzer zur operistischen Behandlung angeregt. In Wien ist jetzt der von mir ausführlich geschilderten Uraufführung einer neuen „Tell“-Oper von M. Morold und Jos. Reiter (am 3. Nov.) in der Volksoper als Neuheit der Hofoper unter obigen Titel eine szenisch-musikalische Paraphrase (fast hätte ich gesagt: Verballhornung) von „Kabale und Liebe“ gefolgt, die ihre Uraufführung Mitte Januar 1914 in Stuttgart erlebte und kürzlich auch in Hamburg gegeben wurde.

Da sich nun die Ansichten des geehrten Berichterstatters (Alex. Eisenmann) über die Stuttgarter Uraufführung (enthalten in Heft 6 Jahrgang 1917 unserer N. Z. f. M.) in bezug auf den Wert von Text und Musik mit den von mir gewonnenen Eindrücken fast vollkommen decken, erübrigt für mich eigentlich nur den überaus glänzenden äußeren Erfolg der hiesigen Erstaufführung festzustellen, der vor allem wohl der ungemein liebenswürdigen Vertreterin der weiblichen Hauptrolle Lotte Lehmann zu danken war. Bei ihrem ergreifenden Gesang und Spiel, besonders in dem auch beiden Autoren am besten geratenen letzten Akt, konnte man wirklich glauben, Schillers Luise vor sich zu haben, und drang ihr wehmütiges, eigens archaistisch gehaltenes Madrigal tief zu Herzen. Für die vom Librettisten am meisten verballhornte Gestalt der Lady Milford brachte Frau Brügelmann wenigstens die glaubhafte imponierende Figur und vornehme Manier mit, sympatischer wurde hierdurch freilich ihr abscheuliches Gebaren gegen die arme Luise (wie es bei Schiller bekanntlich nicht sie, sondern der ekiige Sekretär Wurm sich erfrecht) durchaus nicht. Mehr oder minder überzeugend der Ferdinand des Herrn Schmieter (ein neu engagierter, viel beschäftigter dramatischer Tenor), dann der Präsident des Herrn Weidmann, ausgezeichnet unser so sehr beliebter stimmgewaltiger Bassist Rich. Mayr für die ziemlich getreu nach Schiller gezeichnete Rolle des derbkräftigen Musikus Miller wie geschaffen. Inszenierung und Regie durchaus entsprechend, fast zu luxuriös für das Milieu der Oper die dekorative Ausstattung. Endlich F. Schalk, der umsichtige Leiter des Ganzen; besonders die wirksamen Orchestervorspiele zum 2. und 3. Akt (die, vom Komponisten sogar mit Mottos versehen, ihren leitmotivischen Charakter andeutend) brachte er zur besten Geltung. Schon nach dem 2. Akt wurde Herr Zaiczek wiederholt gerufen, den Ausschlag gab aber die szenisch-musikalische Gesamtwirkung des vierten (letzten) Aufzugs, nach welchem die stürmischen Hervorrufe des Komponisten und der Hauptdarstellerin gar nicht enden wollten.

Schließlich möchte ich den von unserem Stuttgarter Berichterstatter als Hauptvorbilder des Tondichters genannten Autoren Rich. Strauß und Puccini als dritten im Bunde Massenet anfügen, von dem der Komponist der neuen Schiller-Oper vielleicht am meisten gelernt, mit dem er auch die Veranlagung zum echten, sich auf die Bedürfnisse der Szene verstehenden Theatermusiker teilt.

Aus dem Leipziger Musikleben

Zwei heroische Sinfonien füllten den Abend des sechsten Gewandhauskonzertes: die in D moll von Bruckner und die in Es dur von Beethoven. Beide wurden von Nikisch und dem Orchester in einer Weise ausgeführt, die der Werke würdig war. Im siebenten Konzert war der Humor in ausgiebigem Maße und in mehreren Varianten vertreten: am feinsten durch die Haydnsche D dur-Sinfonie (Stück 4 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), am äußerlichsten in der Sinfonischen Burleske (nach Buschs „Max und Moritz“) von J. G. Mrazek und am glänzendsten in der Ouvertüre zu „Donna Diana“ von

E. N. v. Reznicek. Dazwischen sang der mit sehr schönen Mitteln versehene Tenorist Karl Erb (München) Arien von Gluck und Mozart und fünf Lieder von H. Pfitzner. Im achten Konzert spielte der hervorragende Leipziger Klaviermeister Josef Pembaur die Sinfonischen Variationen von Cesar Franck und Solostücke von Chopin. Auch sonst war der Abend bis auf den abschließenden Zarathustra von R. Strauß fremdländisch (Berlioz: Lear-Ouvertüre und zwei Sätze aus Manfred von Tschaikowsky) und, wie überhaupt fast alle diesjährigen Gewandhauskonzerte, übermäßig lang. Das neunte Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit dem in letzter Zeit vielgenannten Violoncellisten Arnold Földesy. In dem noch immer köstlichen, an prächtigen Rezitativen und Kadenzen reichen Amoll-Konzerte von R. Volkmann und mehreren Stücken mit Klavierbegleitung (Nikisch) zeigte er sich als mit virtuoser Technik und wunderbar schönem Tone begabter Meister seines Instrumentes. Neben Volkmann stand sein Gesinnungsgenosse Carl Reinecke mit zwei Stücken aus seiner Oper „König Manfred": der reizenden kleinen Ballettmusik und dem berühmten Vorspiel zum fünften Akte, in dem man eine auffallende Ähnlichkeit mit einem bekannten Meistersingermotiv entdecken kann; Reminiszenzenjägern aber wäre mitzuteilen, daß Reineckes König Manfred ein halbes Jahrzehnt vor Wagners Meistersingern entstanden und aufgeführt worden ist. Der Abend hatte mit der schneidig gemachten „Lustigen Ouvertüre" von F. Weingartner begonnen und schloß mit einer ganz wundervollen Darbietung der dritten Sinfonie von Brahms.

Von Wilma Tamme, die im Kaufhause einen gut besuchten Liederabend mit Herrn M. Ludwig am Klavier gab, hörten wir fein gewählte Gesänge von Schubert, Liszt und H. Wolf in sehr sorgsamer Wiedergabe. Ihre schöne und vortrefflich gebildete Stimme kam auch in den Liedern, die ihr eigentlich nicht recht liegen (wie Liszts „Drei Zigeuner"), zur Geltung, fand aber mit Recht ganz besonders Anklang nach Schuberts „Frühlingssehnsucht", H. Wolfs „Zitronenfalter im April" und anderen Liedern ähnlicher Stimmung.

Die Braunschweiger Künstler Emma Knoche (Klavier) und August Bieler (Violoncello) boten an einem Beethoven-Abend die fünf Violoncellsonaten in vollendet ausgeglichenem Zusammenspiel und echt künstlerischem Vortrage.

Im dritten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde erspielte sich Professor G. Havemann mit der in Technik und Stil trefflichen, zum Teil aber etwas kaltblütigen Ausführung des Beethovenschen Violinkonzertes stürmischen Erfolg. Überflüssig für Leipzig war die Zauberflötenouvertüre, nicht gleichwertig und besonders schwach im Finale die erste Sinfonie von Brahms. ♯

Einen Robert Franz-Abend gab Maria Lydia Günther. Leider war die geschätzte Sängerin nicht gut bei Stimme, auch war ihr Begleiter Gerhard Bunks kein Poet am Flügel. Immerhin konnte man sich freuen an der ungemein feinsinnigen, gefühlsreichen Ausgestaltung, die Lydia Günther der mit Unrecht hintangesetzten Lyrik des Halleschen Meisters zuteil werden ließ.

Helene von Gatine und Carlo von der Ropp gaben gemeinsam einen Vortragsabend. Erstere sang zur Laute alte und neue Weisen, die man oft schon besser gehört hat, letzterer trug ernste und heitere Dichtungen vor, von denen ihr die heiteren besser lagen und gelangen.

Walther Sedlmayr aus München gab mit seinem Liederabend einen neuen Beweis von der Verkehrtheit, die siegreichen Schlachten, die man in Freundes- oder Familienkreisen geschlagen, ohne weiteres auf das gefährliche Terrain der Öffentlichkeit zu verpflanzen. Einen tüchtigen Künstler lernte man in Adolf Waterman kennen, der sich mit Stücken von Mozart, Beethoven, Cesar Franck, Chopin sowie mit einigen eigenen Kompositionen hören ließ. Nicht daß er hingerissen oder begeistert hätte — aber man hatte den Eindruck: hier spielt ein solcher trefflicher Musiker, der — entgegen den Virtuosen, die gern ihre Subjektivität hervorkehren und ihre Bravour glänzen lassen —, als Oberstes die Pietät hinstellte, die nichts mehr und nichts anderes geben will, als was der Komponist vorschrieb. Als Tonsetzer ist Waterman allerdings nicht von Bedeutung.

Der 6. vaterländische Abend des Frauendankes 1914 brachte Gesänge für weibliche Stimmen von Wohlgemuth, Schubert, Brahms, Zöllner — sehr fein einstudiert und klanglich reizvoll unter G. Wohlgemuths Führung wiedergegeben —, sodann sehr schmucke Klaviervorträge der Ungarin Ella Szegsi. Else Pfeifer-Siegel ersang sich — von Elisabeth Philipp feinfühlig und exakt begleitet — herzlichen Beifall vornehmlich mit Brahms Zigeunerliedern, und endlich bot ein geistvoller Vortrag, der auf die Zeit Bezug nahm, der Rednerin Thea von Hartou Gelegenheit, ihr Licht leuchten und ihr klangvolles Organ hören zu lassen.

Robert Kothes Liederabend war wieder stark besucht. Mit Recht. Ist er doch ein wirklich Berufener in seinen Fache, der ebenso ernst wie heiter vorzutragen versteht und meisterlich die Laute zupft. Seitdem das Singen zur Laute wieder Mode geworden ist, macht sich natürlich aus naheliegenden Gründen auch der Dilettantismus mehr und mehr breit, und es tummelten sich auf dem Podium der Konzertsäle allerhand bändergeschmückte Leutlein herum, deren Leistungen mit Kunst absolut nichts zu tun haben, sondern nur als eine Art Erheiterung guter Freunde betrachtet werden können. Über solche Abende kann die Kritik ruhig hinweggehen.

Im zweiten Kammermusikabend des Gewandhauses wurde zunächst Beethovens Serenade in D (Op. 8) für Violine, Viola und Violoncell gespielt und sodann das Gmoll-Klavierquartett von Brahms geboten. Konzertmeister Wollgandt war krank geworden, und so wirkten in der Serenade die Herren Wolschke, Herrmann und Prof. Klengel einmütig und künstlerisch geschlossen zusammen. Im Quartett gesellte sich zu ihnen Walther Lampe aus München, der sich als vortrefflicher Kammermusikspieler erwies. Solistisch beteiligte er sich an dem Abend mit dem Vortrag der Adur-Klaviersonate von Carl Maria v. Weber. Dieses seltene Stück verlangt aber in erster Linie technische Eleganz und brillante Umkleidung, appelliert mehr an den Virtuosen als an den Musiker. Ernst Possony trat in seinem Liederabend mutig für Neues ein: er sang die Dafnis-Lieder des Wiener Komponisten Alfons Blümel. Gewiß ist das Holzsche lyrische Portrait aus dem 17. Jahrhundert interessant musikalisch behandelt; daß aber Blümel mit seinem durchaus modernen musikalischem Denken und Fühlen den Ton der Zeit getroffen habe, kann nicht behauptet werden. Ernst Possony beherrschte den Stoff völlig und sang außerordentlich charakteristisch, von seiner Gattin am Flügel sicher unterstützt. ♭

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Anfang November
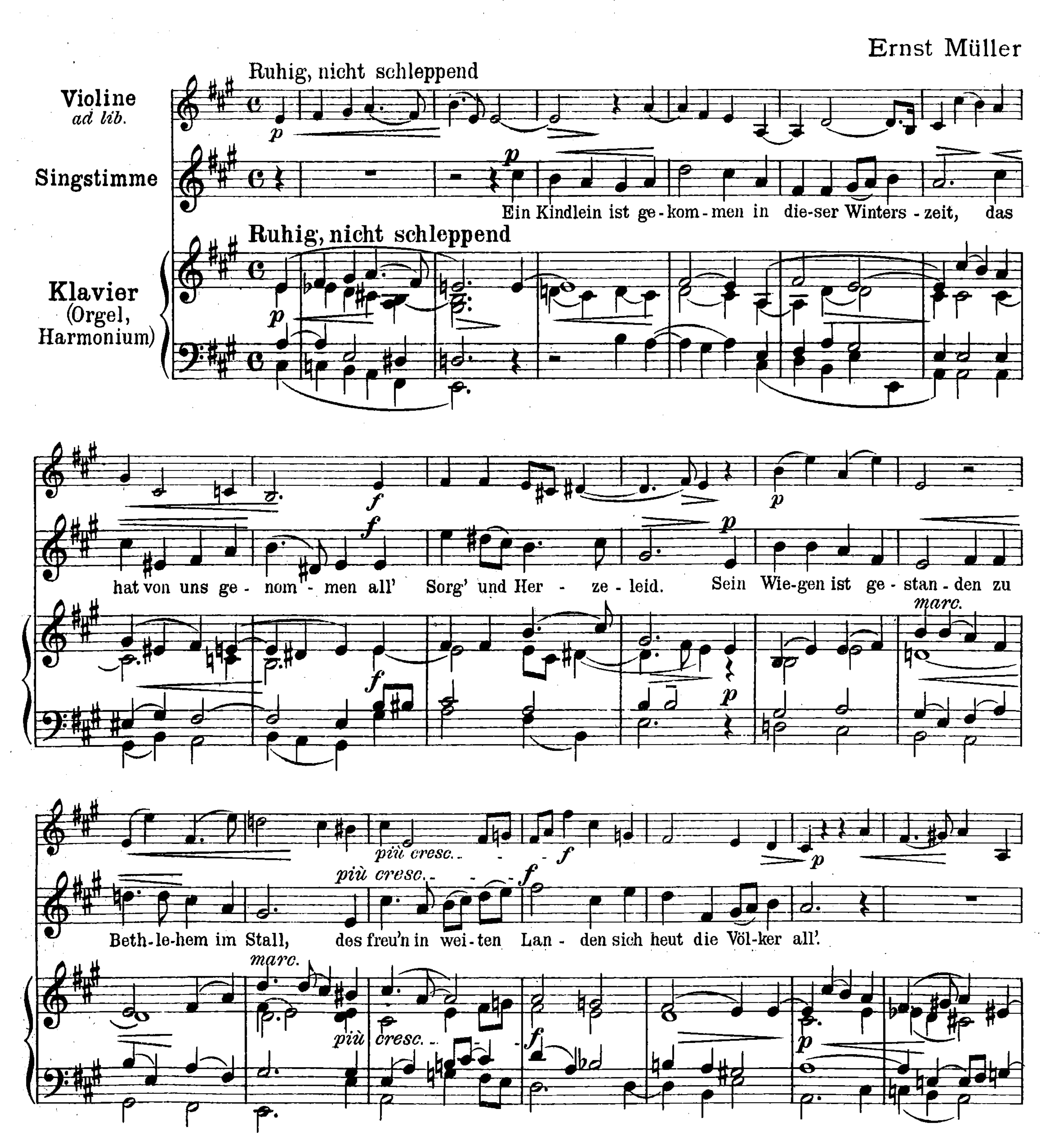
„Es ist wunderlich, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen." Das sagte schon — Goethe. Man findet es in den Gesprächen mit Eckermann (12. Januar 1827). Beethoven und Schubert lebten damals noch. Heute haben wir es in der Richtung beinahe hundert Jahre weiter gebracht; heute hängen uns Reklame und Koterie, auch wohl journalistische Revolverpraktiken Talmigenis für neue Mozarte auf. Das Konzert, das Selmar Meyrowitz mit dem Philharmonischen Orchester gab, mahnte mich daran. Zunächst durch eine Schauspielouvertüre von dem

Herrn Prof. Dr. Arthur Kollmann in alter Freundschaft
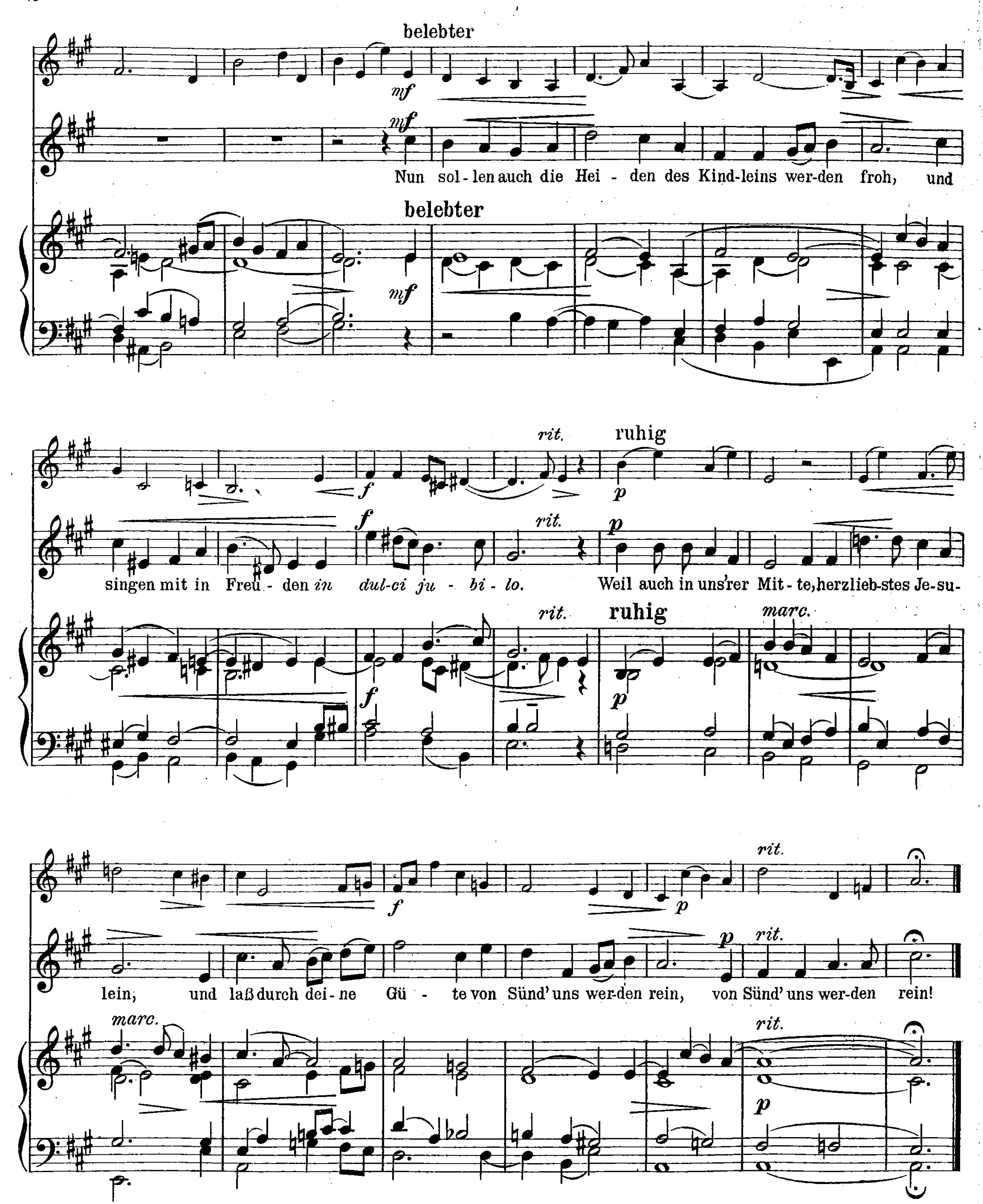
Ein weihnachtlich Lied

(Arthur Kollmann)

Ernst Müller



Gebrüder Reinecke, Leipzig



Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.

elgepriesenen E. W. Korngold, an dessen hohe Kunstmission
h nun einmal nicht zu glauben vermag, selbst auf die Ge-
.hr hin, daß sein Vater dafür mein in Kürze erscheinendes
uch über Liszt schlechtmache. Man hat sich ja hier schon
fentlich in der Presse über solche Dinge ausgesprochen, aber
Wien blieb man gleichwohl still. In der Ouvertüre des
lerneuesten Mozart nun gefiel eine Stelle außerordentlich,
ıer die kommt auch in Tschaikowskys Emoll-Sinfonie vor.
erner erinnerte mich die nachfolgende ellenlange Burleske
on R. Strauß an besagten Goethe, ein reizloses Klavierstück,
o wunderbar auch das halbpartmachende Orchester nicht klingt.
elbst eine so tüchtige Pianistin wie Vera Schapira hatte kein
lück damit. Und was nun des berühmten Tondichters „Helden-
ben" betrifft, das Herr Meyrowitz gleichfalls aufführte, so
ngt gerade damit das Gebiet in Straußens Reiche an, wo für
ich die musikalische Welt alle ist. Bliebe also nur die mit-
irkende Wiener Hofopernsängerin Lotte Lehmann zu loben, die
ıs die große Arie der Luise aus Charpentiers gleichnamiger
per vortrug.

Das andere große Orchesterkonzert erinnerte mich eben-
alls an den zitierten Goethe. Hans Pfitzner gab es der
genen Muse. Die trug aber diesmal ein häßliches Wesen zur
chau. Ich habe sie früher schon umgänglicher gefunden.
chade, daß die mitwirkenden Gesangsgrößen: Martha Leffler-
urckhard und Fritz Brodersen, Meistersänger auch im Konzert-
ıale, sich nicht in musikalischen Aufgaben bewähren konnten.
nmerhin hatte der dirigierende Komponist ein großes und
stinguiertes Publikum angezogen. Sonst tauchten aus der
ıermaligen Flut der Liederabende, deren Pegel in diesen zwei
Vochen auf 23 stieg, nur wenige feste Punkte anderer Art
ıf. Einer davon war das Konzert des Violoncellisten Arnold
öldesy. Dieser außerordentliche Künstler spielte mit dem
. O. die Konzerte von Dvořák und Lalo. Er enthusiasmierte
les; seinem wunderbaren runden und vollen Tone, der in
len Lagen edel bleibt, kann sich aber auch kaum ein musik-
mpfängliches Ohr entziehen. Von den namhaften Violinisten
onzertierten v. Vecsey, Hubermann und Weißgerber. Huber-
ıann brachte uns dabei die reizvolle Suite Op. 28 seines
andsmannes Tanejew, deren fein angelegte Orchesterpartie
ie Philharmoniker prächtig zur Geltung brachten. Freilich
önnte das letzte Stück, eine Tarantelle, etwas gekürzt werden.
em Fachmann dürften die Variationen wohl am meisten zu-
gen, dem Poeten das Märchen. In der Kammermusik be-
annen die Herren Schnabel, Flesch und Becker einen
ummarischen Beethoven-Zyklus. Sie wollen darin sämtliche
ammermusik für Klavier mit Streichinstrumenten spielen: alle
laviertrios, Klavierviolin- und Klaviervioloncellosonaten sowie
ie Variationenwerke. Das ist recht modern und zeitgemäß.
uch hier braucht's hinsichtlich der Ausführung keiner Worte,
enn sie entsprach dem Rufe der Spieler. Der Erfolg des
rsten Abends war großartig. Beethoven ist ja jetzt Triumpf.
. Reger aber immer noch nicht, was die Damen v. Gabain
nd Mendel-Oberüber zu spüren kriegten, als sie uns an
ırem ersten Abend mit drei Klavierviolinsonaten ihres
chwülstigen Phrasengottes regalierten. Schade um so viel
eggeworfene Arbeit; wie fruchtbarer würde sie sein, wenn
e andern, vernachlässigten Meistern älteren Schlages zugute
äme! Doch mit Thoren ist nicht gut über Weisheit zu reden.
edenfalls müßten sich für solche Unternehmungen Künstler
nden, die zu den Werken das aus dem eigenen Fonds hin-
ıtuen könnten, was ihnen fehlt; wenn da aber umgekehrt
elche am Werke sind, die nur im Widerscheine der gewählten
onstücke zu leuchten vermögen, dann ist kein Reiz auf das
ublikum möglich. Einen weiteren Kammermusikabend gab die
embalistin Anna Pincus. Sie pinkte auf ihrem Klimper-
ısten alte Tänze von John Bull, François Couperin, I. F. C.
ischer und Seb. Bach, was ganz amüsant war; dann aber auch
ne Violinsonate von Haydn, eine Flötensonate von Bach und
n Trio mit Violine und Flöte von Händel, was sich weniger
enießbar zeigte, dermalen dort die Klangrealität des Streich-
nd Blasinstruments nach einem angemesseneren Tastenwerk-
zeuge schrie. Das Cembalo, an sich ein schönes Instrument,
war von Pleyel. Zwischendurch sang Robert Spörry Arien
von S. Bach und Lieder von Adam Krieger. Ersprießlicher für
moderne Ohren war der von James Simon und Louis
van Laar gegebene Kammermusikabend mit Klavierviolin-
sonaten. Davon war die mittlere eine „uraufgeführte" von
James Simon selber. Sie hinterließ den guten Eindruck, den
man immer von dessen echt musikalischen Kompositionen kriegt.
Besonders die Variationen nahmen den Zuhörer für sich ein.
Dem Andenken des verstorbenen Phillipp Scharwenka galt des
Meisters zweisätzige H moll-Sonate Op. 110. Von den besagten
vielen Liederabenden nun wollen wir nur berichten, daß da
auf einmal der kurz zuvor noch so verschmähte Robert
Franz eine Rolle spielte. Lydia Günther sang an dem ihrigen
sogar nur Franzsche Lieder. Das war fein. Dagegen hatte
sich Paula Werner-Jensen einen Arnold Mendelssohn-Abend
erkoren. Auch das war gut, zumal zwischendurch eine Klavier-
violincellosonate des sympathischen Tondichter gespielt wurde
(Op. 70, Fismoll). An dem Liederabende von Elisabeth Lee
hingegen gab das vierhändige Künstlerpaar Hinze-Reinhold seine
Kunst zum besten. Die ist hierorts stets willkommen. Man
hörte da u. a. die „Gruß an Wien" betitelten vierhändigen
Variationen von W. v. Baußnern, die aber nicht sonderlich an-
regten. So wurde mir erzählt, und das fand ich nach dem,
was ich sonst von dem genannten tüchtigen Künstler kenne,
begreiflich. Über das gleichzeitige Hauptereignis des Abends
kann ich erst nächstesmal berichten, denn für heute muß ich
mich zur Oper wenden.

Hier hatten wir im Deutschen Opernhause „Die
Schneider von Schönau", von Jan Brandt-Buys. Da das
Werk in Nr. 15 des 1916er Jahrgangs unseres Blattes bereits
durch Friedrich Brandes besprochen wurde, kann ich mich auf
die Schilderung seines hiesigen Lokaleindruckes beschränken.
Der war nicht so, daß man es dauernd auf dem Spielplane ver-
muten dürfte. Die mehr als einmal, und zwar nicht nur im
Sprachmelos meistersingernde Musik entsprach dem besonderen
Texte zu wenig. Der hätte als Singspiel, nicht aber als Musik-
drama angelegt und ausgeführt werden müssen. Zudem ist in
der Musik die notwendige starke Erfindung zu sehr durch feine
Arbeit ersetzt. Es hebt sich nur selten einmal ein unmittelbar
wirkender Gedanke heraus. Der große Erfolg kam lediglich
durch die glänzende Aufführung zustande. Da hatte Direktor
Hartmann zunächst Szenenbilder geschaffen, die allein schon
starke Stimmung machten. Und dann war alles auf der Bühne
Leben, frische Wirklichkeit, bis in das kleinste Detail aus-
gearbeitet und flott ineinander gespielt. Dazu kam die glück-
liche Besetzung der Rollen. Die drei Schneider (Herren Werner,
Steier, Kandl) waren ebenso wie ihre Lehrjungen (Damen Wolf,
Santner, Bach) zwar derb komisch, wirkten damit aber un-
gemein. Julius vom Scheidts Bürgermeister erschien als Pracht-
figur, in der man sogleich den Pfarrherrn aus Waghalters
„Jugend" wiedererkannte. Ebenso glaubte man in Bötels Flo-
rian den Neffen Studio von dort wiederzufinden. Der Schönauer
Ortsgewaltige (H. Wucherpfennig) war ein würdiges Gegenstück
zu seinem Liebenzeller Amtsbruder, aber Mizzi Fink schoß als
Veronica doch den Vogel ab. Ignaz Waghalter gebührt schließ-
lich das Speziallob, das dezente Gewebe des Orchesters, das
nie die Singstimmen verdeckt, in seiner ganzen Feinheit vor
unseren Ohren ausgebreitet zu haben. Nach dieser Erstlings-
vorstellung sah ich im Deutschen Opernhause noch eine von
Wagners „Siegfried". Der ist da jetzt etwas selten geworden,
wie denn der „Ring" noch immer nicht geschlossen ist. Man
enthält, natürlich in dissonierendem Gegensatze zum Königl.
Opernhause, dem Charlottenburger Deutschen die notwendige
Leinwand zum Malen der Dekorationen vor. So müssen wir
uns in der Erwartung Rheingolds, Rienzis, Tristans, des Flie-
genden Holländers und der Götterdämmerung gedulden, bis
keine Militär- und sonstigen Behörden mehr in den freien
Handel hineinzureden haben. Wir freuen uns aber um so mehr,
daß sich das Deutsche Opernhaus in solch widrigen, drückenden
Zeitläuften so tapfer hält. Das Publikum weiß das zu würdigen

und hatte sich auch zum besagten Siegfried wieder so stark zugedrängt, daß viele Leute keinen Platz mehr erhalten konnten. Die Vorstellung lief von 1/2 7 bis 11 1/4 Uhr, ungekürzt, und doch ließ die Begeisterung keine Ermüdung aufkommen. Wir hatten da in Paul Hansen einen Vertreter der Titelrolle, wie ihn nur wenige Bühnen besitzen werden. Stimmlich sicher und frisch bis zur letzten Note, schauspielerisch lebendig und überall wahr, riß seine Leistung zu allgemeiner Bewunderung hin. Und der Mime Julius Liebans ist noch immer das scharf umrissene, feinst ziselierte Kabinettsstück, was er vor Jahren war. So verliefen schon die anderthalb Stunden des ersten Aktes höchst anregend, zumal auch Franz Reisingers Wotan eine gute Wandererfigur war. Im folgenden traten Eduart Kandl und Robert Blaß als Alberich und Fafner gleichwertig dazu, und hier erlebte ich zum ersten Male, was ich selbst in München und Bayreuth nicht erlebte, nämlich daß des Lindwurms Gerede bis auf das kleinste Wort hin deutlich verstanden wurde. Auch der Waldvogel war in Hertha Stolzenberg mit einer der ersten Künstlerinnen des Hauses besetzt. Hier fehlte aber das, was selten erreichbar ist, der kindlich süße Schmelz der Stimme, der allein jenes märchenhafte Vöglein glaubhaft machen kann. Insofern bleibt die Partei meistens eine von den „undankbaren" Rollen. Nicht so die der Erda, mit welcher Paula Weber im letzten Akte starken Eindruck machte. Hier nahm dann auch Emmy Zimmermann als Brünnhilde ihren wohlverdienten Anteil an dem Riesenerfolge, der sich noch in Hervorrufen gezeigt haben soll, als ich schon die lange Fahrt nach Hause überstanden hatte. Bemerkenswert erschienen in dieser Vorstellung wieder die Szenenbilder, die frei und selbständig geschaffen waren. Sie wirkten besonders im ersten Akte, wo die sonst wohl übliche Langweiligkeit der Höhle durch das Stück davorliegenden Waldes unterbrochen war. Hier vermißte man im gegebenen Augenblicke aber das spukhafte Lichtgeflimmer; sein Fehlen machte weder Mimes Paroxysmus noch die intensive Orchestermalerei verständlich. Allzu große Enthaltsamkeit in gewöhnlichen Theatereffekten tut auch nicht gut. Sonst verlief unter Lagenpuschs Leitung alles Szenische gut, und des vortrefflichen Kapellmeisters Mörike muß ebenfalls gebührend gedacht werden. Er wirkt zurzeit auch als rednerischer Interpret dieser Werke, indem er an der Lessing-Hochschule Vorträge darüber hält.

Kürzer muß und kann ich mich auch über die Königl. Oper fassen. Da hatte man zunächst Leo Blechs „Rappelkopf", den neu bearbeiteten „Alpenkönig und Menschenfeind". Er wirkte aber nicht besser und schlechter wie damals, als ich ihn in Leipzig zu besprechen hatte. Ich glaube, dem Werke ist überhaupt nicht auf die Beine zu helfen und seinem Schöpfer als Komponisten ebenfalls nicht. Mich stört hier, ähnlich wie in Humperdincks beliebtem „Hänsel und Gretel", vor allem das Mißverhältnis zwischen dem Texte und den zu seiner Komposition verwendeten Kunstmitteln. „Tant de bruit pour une omelette" würde ich rufen, wenn das alte liebe Französisch jetzt nicht gar so despektiert wäre. Immerhin hat man es bei Blechs Oper mit einem reifen Kunstwerke zu tun, das der glänzenden Aufführung, deren es sich erfreute, wert war. Was aber die Königl Oper bewog, ihre Kräfte an Werke von der Sorte von Korngolds „Violanta" und „Ring des Polykrates" zu vergeuden, mögen die Götter wissen. Auch sie kamen in glänzender Aufführung heraus, die aber den wenigen vereinzelten Kritikern, die dieses Korngold nicht als Talmi zu erkennen vermögen, für solche unreifen und aussichtslosen Produkte noch nicht gut genug war. Zum mindesten mäkelten sie an den herrlichen Orchesterleistungen, aber auch an der angeblich nicht stimmungsangemessenen Inszenierung und sogar an den Solisten herum, die doch gerade an jener goldgespickten Kunstanstalt von der allerbesten Art sind. Im Orchester hat man allerdings über das gelacht, was der jugendliche Komponist da an Unmöglichkeiten zusammengenotet hat, aber solches Geschmier ist ja bei der Sorte von Ausbildung, wie sie heutzutage mit den Musikschülern betrieben wird, kein Wunder. Früher mußte man lernen, was den Instrumenten naturgemäß und wie für sie klangvoll zu schreiben war, dann sich lange darin geübt haben, ehe man hoffen konnte, einmal mit dem Resultate solcher langjährigen Studien Annahme bei einem Kunstinstitute zu finden; heute produziert man anstatt Gold Blech und überläßt dann alles Weitere den beiden Großmächten Clique und Presse, womit man dann, wie Figura zeigt, durchaus nicht verlassen zu sein pflegt. Nur verlange man nicht, daß sich jeder dadurch dupieren lasse.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Anfang November

Das Hoftheater öffnete seine Pforten nach kurzen Ferien unter glücklichen Aussichten am Sedantage mit „Tannhäuser". Da unsere jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel zu weiterer Erholung noch beurlaubt war, übernahm eine ihrer Schülerinen, Anni Kley, eine geborne Braunschweigerin, die ihre Stellung in Bern erst im Oktober anzutreten brauchte, die Elisabeth und führte die Rolle glücklich durch, obwohl sie dieselbe noch nie gesungen hatte; gleichsam als Belohnung für ihre Liebenswürdigkeit erhielt sie vor ihrer Abreise auch Elsa („Lohengrin"). Die junge, talentvolle Künstlerin ähnelt sogar äußerlich ihrer Lehrerin, sie geht einer glänzenden Zukunft entgegen. Vielfache, glücklicherweise rasch überwundene Krankheiten verschiedener Opernmitglieder machten auch später häufige Gastspiele notwendig, so daß der fleißige und urteilsfähige Theaterbesucher Gelegenheit fand, die hiesigen Kräfte mit auswärtigen zu vergleichen, wobei sich das Zünglein der Wage meist auf Seite der einheimischen senkte. Lotte Stein vom Deutschen Opernhause in Charlottenburg erwies sich als tüchtige Mignon, für unsre erkrankte Koloratursängerin Elsa Heerlmann sprang ohne weiteres die erste Soubrette Gertr. Strelten als Philine, später auch als Gilda („Rigoletto"), Susanne („Figaros Hochzeit") u.a. erfolgreich ein. Zu ihrem Geburtstage (13. Sept.) wünschte sich die Herzogin — ein Zeichen auserwählten Geschmacks — als Festvorstellung „Figaros Hochzeit", die bis dahin mit Dialog gegeben wurde. Generalmusikdirektor Pohlig studierte das Meisterwerk mit Rezitativen ein und erhöhte durch die erzielte Einzelheit die Wirkung ganz bedeutend. Für Gertr. Strelten (Susanne) übernahm Albine Nagel den Pagen, ohne daß durch den Tausch der flotte Verlauf gelitten hätte: ein schöner Beweis außerordentlicher Vielseitigkeit und Schlagfertigkeit mit den beiden Kräften verband sich Ad. Jellouschegg als Titelheld, Stef. Schwarz (Gräfin) und H. Hunold (Graf) zu köstlichem Ensemble. Als Bewerberin für das Fach der ersten Altistin erschien Lia Authenrieth (Freiburg i. Br.), erkrankte aber nach der „Lohengrin"-Probe so, daß sie unverrichteter Sache wieder abreisen mußte; für sie sprang Gertr. Kappel (Hannover) ein, brachte auch den dortigen Heerrufer Liszewsky mit; denn infolge des Theaterbrandes feierte das Personal und half während der unfreiwilligen Ferien gern aus der Verlegenheit. Nach 20 Jahren feierte Marschners „Hans Heiling" eine fröhliche Auferstehung und hielt sich bis jetzt dank der guten Besetzung im Spielplan; als Jäger führte sich der Nachfolger Martin Koegels, der in Flandern kämpfte und verwundet wurde, Rich. Stieber günstig ein: so ist die schwierige lyrische Tenorfrage glücklich gelöst. Zur Hindenburgfeier hatte die Indendantur einen „Bunten Abend" mit Liedern, Deklamationen, Ballett usw. geschickt zusammengestellt. Der Besuch steigert sich fortwährend, sogar kleine Spielopern erzielen oft ein ausverkauftes Haus, Schwierigkeiten verursacht die geschwächte Hofkapelle und der Mangel an geschultem, technischem Personal, von 28 Bühnenarbeitern sind noch 6, und zwar ältere Leute, die nicht so zufassen können wie junge kräftige; infolgedessen verlängern sich die Pausen meist über Gebühr und schädigen den Gesamteindruck. In den nächsten Tagen erscheint als Neuheit „Der Musikant" von Jul. Bittner und neu einstudiert „Die Entführung aus dem Serail" von Mozart.

Die Konzerte stehen zu den Lebensmitteln in umgekehrtem Verhältnis, auch eine musikalische Rationierung wäre wünschenswert und würde jedenfalls wohltuend wirken. An erster Stelle muß das Sonderkonzert der Hofkapelle mit Aline Sanden (Leipzig) genannt werden. Der Gast hat sich durch liebenswürdiges Einspringen als Carmen, Salome und Elektra hier viel Freunde erworben, Webers Ozean-Arie aus „Oberon" ging aber doch über die Kräfte in jeder Beziehung, die Lieder von Rich. Strauß wirkten angenehmer und weckten reichen Beifall. Der Schwerpunkt lag in den Orchesterwerken („Coriolan"-Ouvertüre von Beethoven, Sinfonie [B dur] von Schumann und die „Domestika" von R. Strauß), Mitglieder der Hofkapelle in Hannover füllten die Lücken aus, Generalmusikdirektor Pohlig verleiht den Werken seines Geistes Gepräge und feierte die gewohnten Triumpfe. Der Verein für Kammermusik (Emmi Knoche, Hans Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller, A. Bieler) und die Braunschweiger Trio-Vereinigung (W. Wachsmuth, W. Metzmacher, Emil Kaselitz) unter Mitwirkung von Hedwig Rose eröffneten neue Zyklen mit dem alten Erfolge. Wagner-Abende, deren wir in 8 Tagen zwei hatten, müssen als Unfug bezeichnet werden; zum ersten erschienen Gertr. Kappel und Max Krauß mit Heinr. Hensel (Hamburg), zum zweiten Oskar Bolz und F. Burchhardt (Stuttgart); erstere erzielten guten, letztere sehr schwachen Besuch, das denkende Publikum fällte also das richtige Urteil über Veranstaltungen, die mehr persönlichen als sachlichen Gründen dienen; vielen ist in der fettarmen Zeit die Kunst eine milchende Kuh, die Butter liefern soll. Welch gewaltiges „Quos ego!" würde Wagner den Herrschaften mit den Potpourrismus seinen Werken entgegengeschleudert haben! Wie im Hoftheater ersang sich Anni Kley auch in einem eigenen Liederabende großen Erfolg. Die Geiger W. Burmester und Frz. von Vecsey haben hier eine große und dankbare Gemeinde, die des erstern nimmt aber ab, während die der zweiten wächst; dieser mußte sich trotz des riesenlangen Programms zu 5 Zugaben verstehen. Von den hiesigen Pianistinnen brachten sich Emmi Knoche, Elisabeth von Ludwig und Gertr. Rosenfeld in empfehlende Erinnerung. Der Komponist Böttcher hatte sich für seine Kompositionen Marie Mora von Götz (Berlin), Emmi Knoche, Hans Mühlfeld und A. Bieler gesichert, bei der Wiederholung in Berlin bestätigte die Berliner Presse im allgemeinen das hiesige Urteil. Von den Sängerinnen bezw. Lehrerinnen, die mit konzertreifen Schülerinnen in die Öffentlichkeit traten, sind zu nennen: Meta König, die Schwestern Brunh. und Sophie Koch, Agnes Friedrich, Mila Albrecht und Maria Schöpffler. Die Jubelfeier des Reformationsfestes erreichte den Höhepunkt in der Aufführung von „Ehre sei Gott" und „Halleluja" aus Händels „Messias" sowie Bachs Reformationskantate unter Leitung des Generalmusikdirektors Pohlig und Mitwirkung unsrer Opernmitglieder Gertr. Strelten, Ilse Bornau, Rich. Stieber und Ad. Jellouschegg, des Domkantors Dr. Wilnes (Orgel) und der Hofkapelle. Zwischen beiden Teilen schilderte Pastor Warnecke von der Kanzel der St. Paulikirche Luther als Freund der Musik. Die Aufführung mußte noch 2 mal vor ausverkaufter Kirche wiederholt werden. Sämtliche Gesangvereine bildeten einen Chor von zirka 300 Mitgliedern, die Wirkung war stellenweise erschütternd und nachhaltig. In einem Konzert der Martinikirche führte sich Frl. Engel (Dresden) hier günstig ein, in einem solchen der Klosterkirche des benachbarten Dorfes Riddagshausen verstärkte Frl. Hardt (Hamburg) das frühere günstige Urteil, in beiden wirkte unser Solocellist Kammervirtuos A. Bieler mit. Bernh. Kothe mußte krankheitshalber seinen Liederabend zur Laute verschieben, dafür entschädigte Ilse Bauer; in einem Kunstabend zu wohltätigen Zwecken unter dem Schutze der Herzogin stellten sich Gertr. Strelten, Ilse Hartmann, Hofopernsänger L. Corvinus, unser Harfenist E. Föhr und Hofschauspieler E. Marlow (Melodram) bereitwilligst zur Verfügung. Der Besuch ist durchweg gut, teilweise lebhafter als in den letzten Wintern; das Herzogspaar verlegte die Residenz von Blankenburg hierher, besucht das Hoftheater und hervorragende Konzerte, wirkt also belebend und fördernd auf die ernste Kunst.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Mitte November

Von den zahlreichen Chor-, Orchester- und Solokonzerten, die bisher bei uns stattgefunden, einstweilen absehend, sei für heute nur noch des künstlerisch-politischen Ereignisses gedacht, das in den letzten Tagen hier das Hauptinteresse in Anspruch nahm, der vom 22. bis einschließlich 29. Oktober in Wien spielenden Schweizer Musikwoche nämlich. Sie sollte gewissermaßen die künstlerischen Besuche erwidern, welche im verflossenen Sommer den Wiener Männergesangverein, die Wiener Philharmoniker und die Operettengesellschaft des hiesigen Theaters a. d. Wien — diese Unternehmungen durchweg in ihrer Gesamtheit — nach den bedeutendsten Musikstätten der Schweiz führte, allüberall mit herzlichstem Beifall aufgenommen. Gestatteten nun leider die Verhältnisse nicht die völlig entsprechende Reise großer Orchester- und Chorkörper aus der Schweiz nach Wien (was man in friedlicheren Zeiten einzubringen hofft), so war doch im Rahmen der sechs abzuhaltenden Konzerte Gelegenheit geboten, einerseits bedeutsame Schöpfungen Neuschweizerischer Komponisten, andererseits namhafte Schweizer Künstler als Interpreten klassischer Musik kennen zu lernen. So als Dirigenten und zugleich Komponisten Herrn Fritz Brun (Musikdirektor in Bern) und Othmar Schoeckh (Musikdirektor in St. Gallen), dann als Konzertsängerin Frl. (oder Frau?) Maria Philippi aus Basel, als Klaviervirtuose Herrn Walter Frey aus Baden. Durch seine Mitwirkung an dem von unserm trefflichen Primgeiger Adolf Busch neugegründeten Streichquartett bereits vorteilhaft bekannt war der Violinvirtuose Alphons Brun aus Bern, des obengenannten dortigen Musikdirektors Bruder.

Von Wiener musikalischen Kräften wirkten mit: das Konzertvereins- und das Tonkünstlerorchester, der Wiener Männergesangverein (unter abwechselnder Leitung seiner Chormeister V. Keldorfer und K. Luze), dann als Solisten die Mitglieder der Hofoper Hans Duhan, Melitta Heim, Hedy Iracema-Brügelmann und Georg Maikl, weiter die geborene Schweizerin, aber seit Jahren als Gattin eines namhaften Wiener Künstlers hier ansässige, vorzügliche Altistin Frau Elisabeth Gund-Lauterburg, endlich das Rosé-Quartett und der k. u. k. Hoforganist P. Valker. NB. Frau Gand veranstaltete, von ihrem Gatten Robert begleitet, am 24. Oktober einen dreisprachigen Schweizer Volksliederabend, das Charakteristische der Empfindungsweise deutscher, französischer und italienischer Gesänge Helvetiens sehr anschaulich zur Geltung bringend.

Aus dem Programm des ersten, am 22. Oktober im großen Konzerthaussaale mit dem Konzertvereinsorchester veranstalteten Orchesterkonzertes seien als höchst interessante individuelle Gegensätze die beiden (hier erstmalig) aufgeführten Sinfonien hervorgehoben: eine (als Nr. 2 bezeichnete) in B dur vom — maßvoll-besonnenen — Dirigenten des Konzertes, Fritz Brun (diese wesentlich Brahmsschen Pfaden folgend), und die andere „heroische" (Nr. 3 C dur mit Orgel und Sopransolo) von dem bereits 65 Jahre zählenden (von seinen Landsleuten neben Fr. Hegar mit Recht besonders hochgehaltenen) Meister Hans Huber, der hier förmlich wie verjüngt erscheint und sich in dieser („verheißungsvoll" Rich. Strauß gewidmeten) Sinfonie entschieden der „Moderne" anschließt, ohne aber, wie so manche exklusive Vertreter dieser Richtung, ins Schwülstige und Übertriebene zu verfallen. R. Straußsche, Wagnersche und Lisztsche Einflüsse, wohl auch ein solcher G. Mahler, machen sich häufig geltend, ohne aber daß sie irgendwie stören würden.

Aus Wiesbaden

Von Prof. Otto Dorn

Anfang Dezember

Die Musiksaison steht in voller Blüte. Das Hoftheater hatte mit d'Alberts Oper „Die toten Augen" guten Erfolg: die neuengagierte jugendlich-dramatische Sängerin Frl. Geyersbach erwarb sich durch die poesievolle Gestaltung der anspruchsreichen Myrtoclepartie alle Sympathien. Im Kurhaus erschienen vielgefeierte Gäste: Vecsey, Forsell, die Hoffmann-Onegin und wie sie alle heißen! Neben solchen Berühmtheiten taten sich auch „neue Namen" hervor, so die Pianistinnen Frau Frieda Stahl aus München und Alice Goldschmied-Metzger aus Wiesbaden: Jene bewies in Beethovens Es dur-Konzert, diese in Griegs A moll-Konzert treffliche virtuose Durchbildung und lebhaftes Musikempfinden, beifällige Aufnahme wurde beiden zuteil. Aus den Darbietungen der Kurkapelle ist hervorzuheben: die selten gehörte Sinfonie Nr. 2 (H moll) von W. v. Baußnern. Sie ist dem Andenken Joh. Brahms gewidmet und macht dieser Dedikation Ehre durch ihre meist straffe formelle Gestaltung, die vornehm gewählte Ausdrucksweise, den kühnen Modulationszug und das Fernhalten von aller verstimmenden hypermodernen Originalitätssucht. Dann aber auch durch das vielfache Hineinspielen ungarisch angehauchter Motive und Rhythmen einer Volksmusik, die wohl auf Baußnerns Entwicklung — er verbrachte seine Jugend in Siebenbürgen — bestimmend eingewirkt hat. Unter den vier Sätzen der Sinfonie — Allegro, Scherzo, Frauenmarsch und Finale — ragen besonders das Scherzo und das Finale, ein Thema und Variationen voll glücklicher Erfindung und feuriger Empfindung, bedeutsam hervor. Das prächtig instrumentierte Werk fand unter Leitung des Komponisten beifälligste Aufnahme. Eine Tondichtung „Sieg des Lebens" von Fritz Theil wurde ebenfalls vom Komponisten selbst dirigiert: in der Partitur machen sich noch viel R. Straußsche und Wagnersche Einflüsse geltend, doch trotz Sturm und Drang leuchtet starkes Talent unverkennbar hervor, und das Orchester ist von unerhörter Farbenpracht. Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde spielte Frau Quast-Hodapp u. a. die „Teleman-Variationen" Op. 134 von M. Reger, eine seiner letzten Kompositionen, ein Werk, das trotz seiner großen Ausdehnung lebhaft fesselte. Felix Weingartner führte mit Darmstädter Kammermusikern, Konzertmeister Schiering an der Spitze, sein noch wenig bekanntes Klaviersextett Op. 33 vor: lichtvolle Musik, von Geist und Wärme durchflutet. Aufführungen von Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" — jene (besonders sorgsam vorbereitet durch den „Cäcilien-Verein") unter Schurichts, letztere unter Mannstädt im Theaterkonzert mit einem nur vorübergehend zusammenberufenen Chor — verliehen dem vorweihnachtlichen Konzertwesen ein besonders freundliches Gepräge. Über die „Jahreszeiten" am Buß- und Bettag hätte übrigens der Meistersingerrat wohl geurteilt: „das gilt uns weltlich"!

Rundschau

Oper

Barmen Mit R. Wagners Tannhäuser eröffnete das Neue Stadttheater seine diesjährige Spielzeit am 30. September. Universitätslektor Dr. Fischer hat die Gesamtleitung. Wilhelm Reuß ist Kapellmeister und Spielleiter. In die musikalische Leitung teilen sich außerdem die Kapellmeister: E. Orthmann, St. Strasser, L. Pappenheim (Chorleiter). Dr. O. Ehrhardt ist Operspielleiter der Oper, A. Jordan Spielleiter der Operette. Mitglieder der Oper sind u. a. H. Böhnert (Baßbuffo), A. Bürger (Heldentenor), N. Landberg (Baß), P. Madsen (lyrischer Tenor), Ph. Massalsky (Tenorbuffo), A. Porthen (jugendlicher Heldentenor), O. Saltzmann (Heldenbariton), W. Sieger (Baßbariton), W. Wißmann (Baßbariton), Hedwig Antoni (Mezzosopran), K. Haas (jugendlich dramatische Sängerin), Ch. Jaeger (hochdramatische Sängerin), M. Jorland (Altistin), M. Masselter (Soubrette), Th. Reuß Walsch (jugendlich dramatische Sängerin), M. Senders (Koloratursängerin), P. Sieger-Morro (Altistin).

Da auch das Schauspiel, welches vorigen Winter fehlte, wieder eröffnet ist, wird fast wie in Friedenszeiten allabendlich gespielt. Der Besuch ist überaus glänzend, fast jede Vorstellung ausverkauft. Die große, breite Masse wird freilich nicht durch den Kunstsinn ins Theater getrieben, sondern durch das Verlangen nach Kurzweil und Unterhaltung. Den Wünschen der Theaterbesucher kommt ein reichhaltiger und abwechlungsvoller Spielplan sehr entgegen, der im Monat Oktober sieben verschiedene Werke verzeichnet: Tannhäuser, Waffenschmied, Lustige Weiber von Windsor, Tiefland, Carmen, Troubadour, Zigeunerbaron.

Die Tiefland-Aufführung gab verschiedenen Künstlern Gelegenheit, ihr Können zu betätigen. Als Pedro wußte A. Bürger seine schönen Stimmittel ins rechte Licht zu stellen. Über eine gut ausgebildete, wenn auch nicht besonders kraftvolle Stimme verfügt N. Landberg (Tommaso). O. Saltzmann (Sebastiano) brachte das Tanzliedchen zu durchschlagender Wirkung. Ein frisch klingendes Organ besitzt immer noch M. Kahler (Marta).

Der Mezzo-Alt von Kl. Haas (Carmen) ist in der mittleren und tiefen Lage voll und rund und verrät die tüchtige Schulung. Einen klangvollen und gut gepflegten Sopran besitzt M. Metz (Micaela). Von hoher darstellerischer Kunst war A. Bürgers Don José. In den Rahmen der Carmen-Vorstellung fügten sich weiter noch harmonisch ein: B. Pütz (Escamillo), W. Sieger (Zuniga), A. Wißmann (Morales), H. Antoni (Mercedes).

Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ der Troubadour. Spielleiter Dr. Erhardt schuf packende Bühnenbilder. Für klangschönen musikalischen Vortrag trug Kapellmeister Strasser Sorge. Frau Sieger-Morro verkörperte die Azucena in charakteristischer Weise. Lobenswerte Leistungen waren: der Graf Luna von A. Wißmann, Fernando von W. Sieger, die Leonore von Ch. Jaeger. Anerkennung verdient auch der Chor. Zu wünschen wäre eine stärkere Heranziehung der deutschen Werke gegenüber den Erzeugnissen ausländischer Literatur.

H. Oehlerking

Elberfeld Die diesjährige, am 29. September eröffnete Spielzeit verspricht viel Gutes. Zu den altbewährten Kräften wurden eine Reihe neuer Künstler verpflichtet; für die Oper: Erna Hallensleben (jugendlich dramatische Sängerin), O. Günther (jugendliche Sängerin), M. Doppheide (jugendl. Sängerin), W. Unger (Heldentenor), P. Witte (Heldenbariton), F. Düttbernd (lyrischer Bariton), D. Magré (1. Baß), B. Köhler (Baßbuffo), J. Schäfer (Tenor). Gespielt wird an vier Abenden der Woche. Der Andrang zu den Vorstellungen scheint noch größer als im dritten Kriegswinter zu werden. Bisher fanden fast alle Vorstellungen vor ausverkauftem Hause statt. Mit Fleiß und Eifer ist unsere Theaterleitung bemüht, mit einem gediegenen Spielplan aufzuwarten. Im ersten Spielmonat hörten wir nicht weniger als drei Wagnersche Werke: Siegfried (als Eröffnungsvorstellung), Lohengrin, Tristan und Isolde; dazu kommen noch Troubadour, Tiefland und das Dreimäderlhaus. Im Lohengrin lernten wir einige neue Kräfte von vorteilhafter Seite her kennen. Die Elsa von Erna von Hallensleben bereitete hohen künstlerischen Genuß. Sehr gefiel auch der Herrufer F. Düttbernds sowie der Telramund von P. M. Wittes, welcher die

Partie des Sebastiano (Tiefland) mit gesanglichem und schauspielerischem Geschick darstellte.

Im Spiel und Gesang befriedigte sehr A. Tharan als Nuri in d'Alberts Tiefland. Ausgezeichnet im Gesang war D. Magrés Tommaso. Für farbenprächtige Dekorationen hatte Oberspielleiter R. Böttcher im Troubadour Sorge getragen. Als vorzüglich gelungen ist die Azucena von E. Günzel-Bengell zu bezeichnen. Viel Beifall ersang sich E. Hallensleben in der schwierigen Koloraturpartie der Leonore. Charaktervoll war die Rolle des Grafen Luna in der Hand von F. Düttbernd. Mit den Chorleistungen konnte man durchweg zufrieden sein. Ausgezeichnetes leistet unser städtisches Orchester unter Führung dreier umsichtiger und begabter Kapellmeister: Hans Knappertsbusch, Karl Gemünd und Franz Laude.

Im Interesse der deutschen Kunst muß gefordert werden, das Ausland, welches im Oktober schon mit zwei Werken bedacht war (Carmen, Troubadour), weniger stark zu berücksichtigen und an Stelle elender Machwerke, wie es das Dreimäderlhaus ist, unsere guten Singspiele, an denen kein Mangel ist, und klassische Operetten zu setzen. Eine gut geleitete Bühne soll Kunst- und Erziehungsstätte, nicht aber ein lohnendes Geschäftsunternehmen sein.

H. Oehlerking

Kreuz und Quer

Budapest. In der Budapester Hofoper wurde die dreiaktige tragikomische Oper „Don Quijote“ von Emil Abranyi, dem Kapellmeister des Theaters, bei der Uraufführung wohlwollend aufgenommen.

Coburg. Der Oratorienverein (Generalmusikdirektor Alfred Lorenz) führte am Bußtag in der Moritzkirche Brahms' deutsches Requiem auf. Solisten: Paula von Kronen, Gottfried Huppatz. Bei der Landesreformationsfeier auf der Veste Coburg führte Lorenz mit sämtlichen Chören (401 Sänger) Hans Sachsens Begrüßung Luthers aus den Meistersingern auf.

Dresden. Im Dresdner Hoftheater kommt die Oper „Der Eroberer“ von Jan Brandts-Buys, dem Komponisten der „Schneider von Schönau“, am 12. Januar 1918 zur Uraufführung.

Gotha. Luthers Geburtstag wurde in der Augustinerkirche durch ein Bach-Konzert unter Leitung von Generalmusikdirektor Alfred Lorenz festlich begangen. Es kamen Orgelvorträge Solo- und Triogesänge sowie die Reformationskantate „Ein feste Burg ist unser Gott“ zur Aufführung. Es war der siebente Bach-Abend unter Lorenz' Leitung im Kriege. Die Kirche war ausverkauft.

Genf. Ein Reformationsfestkonzert gab Otto Barblan in der Kathedrale mit eigenen Kompositionen und solchen von Sweelinck, Bach, Schütz und Liszt.

Königsberg i. Pr. Reinhold Lichey ist in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen — Kantaten- und Oratorienaufführungen als Kirchen- und Konzertorganist und Tonsetzer — zum Königlichen Musikdirektor ernannt worden.

Leipzig. Professor Karl Wendling, Pianist und Lehrer am Leipziger Konservatorium, wurde am 14. November 60 Jahre alt. Er stammt aus der bayrischen Rheinpfalz, wo er 1857 in Frankenthal geboren wurde, und ist mit dem Leipziger Konservatorium seit seiner Jugend eng verbunden. Er empfing hier seine vollständige Ausbildung, erhielt als Dreißigjähriger einen Lehrauftrag für Klavierspiel, den er seit nunmehr drei Jahrzehnten, nur durch vielfache Konzerttätigkeit unterbrochen, mit großem Erfolge ausübt.

Leipzig. Kammersänger Emil Pinks blickte am 10. November auf eine 25 jährige Konzerttätigkeit zurück. An diesem Tage stellte er sich 1892 als Vertreter der Tenorpartie in Schumanns Faustszenen dem Gewandhauspublikum vor.

München. Johanna Dietz gab einen sehr erfolgreichen Liederabend mit Gesängen von H. Wolf, Al. Ritter, Strauß und Liszt.

Jena. Eine Vereinigung für Theaterkunst hat sich in Jena auf Anregung des Verlagsbuchhändlers Eugen Diederichs gebildet. Zur Teilnahme an den Aufführungen ist die Dresdner Hofoper sowie das Hoftheater in Gera gewonnen worden, und zwar sind zunächst zwei klassische Opern, eine gute Operette, sechs literarisch wertvolle moderne Schau- und Lustspiele und gute Shakespeare-Aufführungen geplant.

Oldenburg. Der Klavierbauer Johannes Rehbock, seit einiger Zeit hier wohnhaft, hat sich in der Fachwelt einen Namen gemacht durch seinen freischwingenden Resonanzboden, der dem Klavierton größere Rundung, Klarheit und Tragfähigkeit und den Akkorden Durchsichtigkeit und Fülle verleiht. Eine neue Erfindung von ihm betrifft die Übertragung des von der Geige bekannten Flageolett- oder Aliquottones auf das Klavier. Durch eine mit dem Knie zu bewirkende Hebelverschiebung legt sich eine Abdichtung über die Saiten, die eine völlig veränderte Klangwirkung beim Anschlage hervorruft.

Wien. Gisela Springer (Wien) und Robert Reitz (Weimar) hatten mit einem Bach-Mozart- und einem Schumann-Schubert-Brahms-Abend im Wiener Konzerthaussaal außergewöhnlichen Erfolg.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

84. Jahrgang Nr. 51|52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 27. Dez. 1917

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Max Bruch

Zu seinem 80. Geburtstage

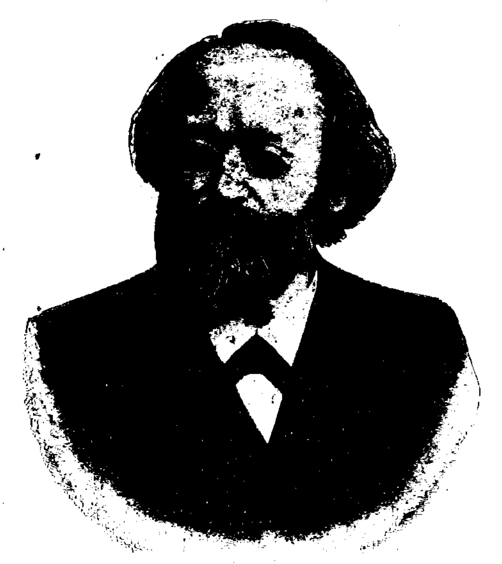
Von **K. Schurzmann**

Die seltene Feier seines 80. Geburtstages begeht Max Bruch am 6. Januar in bewundernswerter geistiger Frische. Sein phänomenales Gedächtnis läßt ihm die fernsten Episoden seines Lebens sofort gegenwärtig sein, und man muß die Entstehung der Niederschrift seiner Lebenserinnerungen verfolgt haben, um einen Begriff davon zu bekommen, welches Maß an Arbeit er noch heute zu leisten von sich fordert, und mit welcher Leichtigkeit, Prägnanz und stilistischem Feingefühl er das Riesenmaterial sichtet, das ein langes, an Erlebnissen reiches Leben vor ihm aufgehäuft.

Daß er auch musikalisch schafft, beweist sein neuestes Chorwerk „Die Stimme der Mutter Erde" Op. 91, das der philharmonische Chor in einem Konzert ihm zu Ehren zur Uraufführung bringt.

Betrachten wir die Geschichte seines Lebens, um seine Stellung in der Kunst und die Bedeutung seiner Persönlichkeit im öffentlichen Leben würdigen zu können.

Am heiligen Dreikönigstag des Jahres 1838 kam Bruch in der schönsten der rheinischen Städte Köln zum Leben, sein Vater war dort Jurist, seine Mutter, eine geborene Almenräder, wird als treffliche Sängerin gerühmt, sie dürfte an der musikalischen Begabung ihres Sohnes einen besonderen Anteil gehabt haben.



Max Bruch

Seine liederreiche Heimat, von den uralten Melodien des sagenreichen Rheinstromes umrauscht, die sangestrunkene rheinische Fröhlichkeit und die hervorragende Pflege des Chorgesanges . . . das alles sind Faktoren, die auf die künstlerische Entwicklung des Heranwachsenden von bedeutendem Einfluß gewesen sind.

Sein musikalisches Talent trat früh zutage, es ging Hand in Hand mit einer besonderen malerischen Begabung, die Bruch später auf seinen talentvollen, an der Schwelle seines jungen Ruhmes allzufrüh abberufenen Sohn Hans vererbte.

Schon als Vierzehnjähriger trat Bruch als Komponist einer Sinfonie in das öffentliche Musikleben Kölns, daraufhin fiel ihm im Jahre 1853 das Mozart-Stipendium zu. Carl Reinecke und Ferdinand Hiller übernahmen die Ausbildung des talentvollen Knaben.

Kaum 20 Jahre alt, begab sich Bruch auf dramatisches Gebiet, das Singspiel „Scherz, List und Rache", 1784 von Goethe für Ph. Chr. Kayser verfaßt, begeisterte ihn zu seinem Op. 1. Als 22jähriger vollendete er seine zweite große dramatische Arbeit, die Oper „Loreley" Op. 16, von Geibel ursprünglich für Mendelssohn geschrieben. Eine dritte Oper Bruchs „Hermione" nach Shakespeares Wintermärchen, die 1872 im Berliner Königl. Opernhause zur Aufführung gelangte, zeigt die Opuszahl 40. Sie bildet den Schlußstein im dramatischen Schaffen Bruchs, der der Bühne absagte, da die moderne Entwicklung der Oper durch und nach Richard Wagner ihm innerlich fremd blieb.

Der Melodienreichtum seiner Erfindung, sein besonderes Talent für den vokalen Satz, für die Klangwirkung großer Chor- und Orchestermassen wiesen ihm andere Gebiete künstlerischer Betätigung, auf denen er bald Meister werden sollte: das weltliche und geistliche Chorwerk und das Oratorium. Bruchs Name ist mit der Entwicklung des Chorgesanges für alle Zeiten verknüpft; den entscheidenden Schritt tat er mit seinem „Frithjof", Szenen aus der Frithjof-Sage (Tegnér) für Männerchor, Solostimmen und Orchester Op. 23, der 1864 in Aachen eine glanzvolle Uraufführung erlebte und auf die Pflege des Männerchorgesanges mächtig wirkte. Ihm folgte der dem Leipziger Paulus gewidmete „Normannenzug", der nach der Uraufführung durch die Pauliner überall Eingang fand.

Seine erste feste Anstellung als städtischer Musikdirektor in Koblenz, nachdem er bis 1865 sich in

Mannheim, Heidelberg, Hannover, Köln, auch in Frankreich zwecks Erweiterung seines künstlerischen Gesichtskreises aufgehalten hatte, kennzeichnet fruchtbare Jahre des Schaffens, entstand doch hier sein erstes Violinkonzert G moll Op. 26, eines der erfolgreichsten Konzerte aller Zeiten, das Joseph Joachim im Mai 1868 auf dem Niederrheinischen Musikfest zu Köln aus der Taufe hob, das also jetzt 50 Jahre hindurch zum beglückenden Bestande der Violinliteratur gehört. Auch das Chorwerk „Schön Ellen", strahlend in jugendlichem Enthusiasmus, entstand in Koblenz.

Für Bruchs künstlerische Vollentwicklung waren die nun folgenden Jahre als Hofkapellmeister in Sondershausen von außerordentlicher Bedeutung, reifte er doch hier im Umgange mit einer vorzüglichen Hofkapelle zum Orchesterpraktiker heran. Die Höhe seiner schöpferischen Tätigkeit aus jener Zeit (1867—1870) zeichnen die doppelchörigen Messensätze „Kyrie, Sanctus und Agnus Dei", die unzweifelhaft zum schönsten des Bruchschen Lebenswerkes zählen.

1870 siedelte Bruch nach Berlin über, 1879 übernahm er die Leitung des Sternschen Gesangvereins, bis er 1880 als Dirigent der Philharmonic Society nach Liverpool berufen wurde. In die Berliner Zeit fällt die Vollendung des „Odysseus" (1873) Op. 41, desjenigen Werkes, das Bruch neben dem „Lied von der Glocke" und dem schon erwähnten „Frithjof" als Chorkomponisten geradezu populär machte.

1883—1890 finden wir ihn als Dirigenten des Orchestervereins in Breslau, wo er das Elend der provinzialen Stellungen auskostete. 1891 verlegte er seinen Wohnsitz für immer nach Berlin, hohe Ämter wurden ihm von Staats wegen auferlegt. Er übernahm die Leitung einer musikalischen Meisterschule für musikalische Komposition der Königl. Akademie der Künste, 1899 folgte er Herzogenberg als Direktor der Kompositionsabteilung an der Königl. Hochschule. Als er 1911 in den Ruhestand trat, verlieh ihm die Akademie der Künste die seltene Würde eines Ehrensenators. 1908 fiel ihm der durch Joachims Tod frei gewordene Orden pour le mérite zu, der nur einem einzigen Musiker verliehen wird und den vor Joachim Brahms getragen. Den Ehrendoktor der Universität Cambridge legte er bei Beginn der Feindseligkeiten mit England nieder.

Überblicken wir das Lebenswerk Bruchs, so sind es zwei Hauptgebiete, auf denen ihm hervorragende Erfolge beschieden sind: das Gebiet des großen Chorwerks und des Violinkonzerts. Seinem Werk in G moll folgten noch zwei in D moll, die jedoch merkwürdigerweise das erste an Popularität nicht erreichten. Von Chorwerken seien den bereits erwähnten noch hinzugefügt: „Arminius", „Achilleus", „Das Feuerkreuz", „Moses" und das an dieser Stelle ausführlich besprochene Werk „Gustav Adolf". Den letzten Schaffensjahren gehören an die „Osterkantate", „Heldenfeier", die Neubearbeitung des „Wessobrunner Gebets", von größeren Instrumentalstücken das Konzertstück für Violine Op. 84 und zwei Orchestersuiten, gedanklich teilweise aus früheren Schaffensperioden stammend.

Bruch besitzt neben seiner reichen künstlerischen Begabung eine bei Musikern seltene Allgemeinbildung; sein literarisches Glaubensbekenntnis deutet Goethe, der noch heute leidenschaftliche Politiker schwört auf den Namen Bismarck.

Eine Anzahl trefflicher Musiker sind aus seiner Schule hervorgegangen, seine Analyse von Meisterwerken muß man erlebt haben, um zu beurteilen, welche Fülle der Anregung, welcher Strom von Enthusiasmus von ihm ausging. Unterstützt wurden seine Ausführungen durch eine seltene Begabung, am Klavier absolut orchestral zu wirken.

An seinem Ehrentage gedenkt eine zahlreiche, weit über die Zunft der Musiker hinausgehende Gemeinde an den Senior der deutschen Komponisten, der Zeit seines Lebens die Kunst ausschließlich als die Freude, Schönheit und Erbauung spendende feierte.



Zur Psychologie des musikalischen Wunderkindes

Von **Dr. Georg Kaiser**

Wenn wir von Wunderkindern schlechthin reden, so denken wir immer an die musikalischen Wunderkinder. Die kleinen sechsjährigen Parterreakrobaten, die noch nicht schulpflichtigen Trapezturnerinnen beehren wir mit dem Namen des Wunderkindes nicht, und seit Rafael sind die jungen Malgenies so selten geworden, und auch unter den Dichtern, Bildhauern, Architekten wollen sich so selten fünf- oder achtjährige Genies finden, daß wir beim Auftauchen des Wunderkindstitels uns immer gleich einen Dreikäsehoch am Flügel oder hinter der fast ihm an Größe gleichen Geige vorstellen. Wir denken gar zu gern an das Carmontellesche Bild von 1763, auf dem wir den siebenjährigen Mozart mit der gepuderten Perücke und im Galakleid am Spinett sitzen sehen, wie er die Begleitung zum Gesang der elfjährigen Schwester ausführt und wie der Vater Leopold dahinter mit der Geige ihm sekundiert.

Es wird immer viel mehr musikalische Wunderkinder geben als kleine Wesen von wunderbarer Begabung auf anderen Kunstgebieten. Und das ist ganz natürlich. Wollte so ein Fünfjähriger etwa in Versen die Schönheit der Welt besingen, so würden ihm vor allem jene Grundlagen fehlen, auf denen allein er sein Gedicht aufrichten könnte: die Erfahrung. Er müßte doch auch diese Schönheiten der Welt gesehen haben, müßte abschätzen gelernt haben, was schön, was minder schön sei, müßte einen Wortschatz zur Verfügung haben, der auch zur wirkungsvollen Beschreibung und zu dichterischem Schwunge ausreichte, und vieles mehr. Das musikalische Wunderkind kann sich viel leichter als anstaunenswerte Wundererscheinung zur Geltung bringen. Es braucht noch nicht laufen und sprechen zu können, um durch seinen musikalischen Sinn Verwunderung zu erregen. Die Natur legt gewiß auch die Dichtergabe und die Gabe der Malerei ihren Sprößlingen in die Wiege, aber es braucht eine gewisse Zeit, ehe diese Geschenke ihre Wirkung in dem Beschenkten hervorzubringen vermögen. Das Malerwunderkind muß wenigstens im Gebrauch seiner Hände eine gewisse Sicherheit erlangt haben, um den Pinsel überhaupt führen und die Farben mischen zu können. Aber das musikalische Wunderkind singt bereits im zweiten Lebensjahr gehörte Melodien richtig nach und behält sie im Gedächtnis. Sein junges Lebensprinzip stellt es sich so auf: erst singen, dann sprechen. Während wir andern vielleicht unsre kleine Lunge im Schreien geübt haben, hat es Singestunde bei sich abgehalten. Nun sind ja solche Fälle gewiß äußerst selten.

Aber wenn wir die immerhin nach einigen Dutzenden zählenden musikalischen Wunderkinder oder ihre Erzieher befragen, wenn wir an die Geschichte des kleinen Mozart, an die des kleinen Liszt und Mendelssohn zurückdenken oder uns nach den musikalisch frühesten Äußerungen noch jetzt wirkender Künstler wie der Geiger Mischa Elman oder Vecsey oder des Klavierspielers Koscalsky erkundigen, so werden wir wohl dergleichen erfahren. Es ist nun gewöhnlich so, daß diese Kinder ihre Naturanlage rasch so weit in regelrechte Form gestutzt erhalten, daß sie als Wunderkinder reisen und sich für mehr oder weniger teures Geld sehen und hören lassen können. Man jagt sie in der Welt herum, nutzt sie aus, läßt ihnen zur menschlichen wie künstlerischen Ausreife keine Zeit und ist nach Jahren sehr enttäuscht, daß sie gewissermaßen immer noch auf derselben Stufe stehen. Darüberhin ist aber der Reiz der Jugend verflossen, die Kniehosen mußten abgelegt werden, und nun steht das einstige Wunderkind plötzlich mitten im Konkurrenzbetrieb mit andern, die langsamer, schwerer gelernt haben, aber ebenso tüchtig spielen, vielleicht sogar reifere, viel ernstere Künstler geworden sind. Vom Wunderkind aber ist weder das Kind noch das Wunder mehr vorhanden. Die Welt, die schlimme, lockt freilich mit ihrem Angebot jungen Ruhms und ihren Talerbergen. Auch der alte Mozart, der nicht immer der auf das Wohl seines Kindes bedachte ehrliche brave Mann war, als den man ihn hinstellt, auch dieser bewährte Künstler hat den jungen Amadeus allzufrüh den Gefahren der Virtuosenwelt ausgesetzt. Es bleibt ein Wunder, daß dieser Knabe ein noch viel größerer Musiker wurde als Virtuos, daß er, der väterlichen Fuchtel ungeachtet, im stillen herrlich innerlich reifen konnte. Seine Begabung war allerdings von früh an fast unirdisch gewaltig.

Wenn Géza Révész[1]) in dem kleinen Erwin Nyiregyhazi eine Erscheinung vom Schlage des jungen Mozart erblickt, so vermögen mich die Eindrücke seines Buchs noch nicht dazu in gleicher Weise von diesem Wunderkind zu sprechen. Aber Révész hat jahrelang den Knaben um sich gehabt, und ich kenne ihn ja nur aus der wissenschaftlichen Schilderung und einigen Kompositionen. Doch lassen wir den Vergleich auf sich beruhen, so müssen wir dem von Révész unternommenen Versuch, das künstlerische Leben des Knaben in allen seinen äußeren und inneren Erscheinungen bloßzulegen, mit großer Achtung begegnen. Hier hat die Wissenschaft der Psychologie das erste Beispiel bekommen, wie man etwa die seltsam zarten und sich rätselhaft verschlingenden Fäden eines musikalischen Keimens und Werdens mit der schonenden Objektivität des mit der Musik als Kunstlehre vertrauten Forschers entwirren kann. Überallhin zu dringen ist natürlich auch einer solchen Untersuchung nicht möglich, denn es gibt eben im Bezirk des menschlichen Seins Dinge, die nie aufgeklärt werden können. Aber hätte vor 150 Jahren der Knabe Mozart einen solchen gelehrten Freund gehabt, so würden wir jetzt über vieles recht gut Bescheid wissen, was uns nur briefliche und literarische Äußerungen in oft fabulöser Ausschmückung berichten. Der Verfasser hat den kleinen Erwin, der 1903 in Budapest als Kind eines Opernchoristenpaares geboren wurde, systematisch beobachtet, seinen Entwicklungsgang bis zum Jahre 1912 ungefähr mitgemacht und die Überzeugung gewonnen, daß hier wieder einmal ein ganz besonders musikalisch ausgerüstetes Wesen in die Welt getreten ist. Erwin hat in Budapest seine musikalischen Lehren durch Weiner und Szekely empfangen und studiert jetzt in Berlin. Er hat schon einige Konzerte gegeben, die, auch den Kritiken nach, wie Révész meint, von seiner besonderen Veranlagung Zeugnis ablegten.

Der Knabe gehört entschieden zu den im hohen Maße musikalischen Kindern, insbesondere, wenn wir seine allerersten Äußerungen auf diesem Gebiete ins Auge fassen. Er hat schon, ehe er noch ein Jahr alt war, Gesang nachzuahmen versucht. Im zweiten Lebensjahr hat er Melodien korrekt nachgesungen. Im dritten entdeckte man bei ihm das sogenannte absolute Gehör, das Vermögen, jeden gehörten Ton ohne Überlegung genau zu bezeichnen. Im vierten spielte er, ohne irgendwelchen Unterricht genossen zu haben, auf dem Klavier nach, was er gehört hatte. Er komponierte da auch bereits. Erst im fünften begann der Unterricht, und mit dem sechsten wurde er in die Akademie der Musik aufgenommen. Von da an produzierte er mehr und mehr, obwohl er noch keine Harmonielehre studiert hatte. Das Bemerkenswerteste an dem Jungen ist, daß er erst später Vergnügen fand im Reproduzieren, am Vortrag klassischer oder romantischer Musik. Er war von früh an auf das eigene Schaffen aus. In der Geschichte der Wunderkinder ist das äußerst selten. Meist geht ein bis zur Virtuosität gesteigertes Reproduzieren dem selbstschöpferischen Drange voraus, oder das eine läuft neben dem andern her. Bei Erwin ist diese Lust zu schaffen zweifellos ein Zeichen starker Musikalität, beträchtlichen Besitzes von musikalischem Gefühl. Révész ist nun darangegangen, diese künstlerische Persönlichkeit, die von der Natur geliefert war, psychologisch streng zu analysieren. Er hat an der Hand der Binet und Simonschen Tests (Fragenreihe für jede kindliche Alterstufe) zu wiederholten Malen festgestellt, daß Erwin auch in der Intelligenz gleichaltrigen Knaben um zwei bis drei Jahre voraus ist. Er hat sich auf Spaziergängen viel mit ihm über Natur und Musik unterhalten. Die mitgeteilten Urteile des Jungen über Meister seiner Kunst sind oft überraschend klar, treffend, dabei aber selbständig und auch kindlich. Auf andern Kunstgebieten, so im Zeichnen, hat Erwin ziemlich schwach bestanden. Der Verfasser hat dann viel Zeit aufgewandt, das absolute Gehör Erwins genau und wiederholt zu prüfen. In ausführlicher Weise berichtet er mit Zuhilfenahme zahlreicher Notenbeispiele über das glänzende, fast einzigartige Ergebnis seines Verfahrens nach Vorschriften Karl Stumpfs, Hornbostels u. a. Selbst in der Analyse von Mehrklängen übertraf der Knabe wohl das bisher Geleistete. Weiter wird von Erwins Kunst des Transponierens, prima-vista-Spielens, Partiturlesens und seinem wieder ganz enormen musikalischen Gedächtnis an der Hand von Beispielen Zeugnis gegeben. Wir hören dann Erstaunliches von seinem Klaviervortrag, den beispielsweise auch Nikisch nicht genug habe rühmen können. Dabei nimmt er uns mit einem selbständigen Urteil über einen bedeutenden Meister des Spiels, nämlich Eugen d'Albert, für sich ein. Er fand da d'Alberts Vortrag der Appassionata als über jeder Kritik stehend, dagegen dessen rasend schnelle und

[1]) Erwin Nyiregyhazi. Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes. Von Dr. Géza Révész, Privatdozent an der Universität Budapest (Leipzig, Verlag von Veit & Co., 1916).

einfarbige Darbietung von Schumanns Karneval als so mißlungen, daß er das Konzert verlassen mußte. Wir erhalten endlich auch bis ins einzelne gehende Schilderungen seiner Improvisations- und Phantasierkunst, die als Beweisstück genialischer Augenblicksschöpfung ja heutzutage völlig aus den Konzertprogrammen verschwunden ist, und hat verschwinden müssen, weil die Fähigkeit dazu unsern mit zu viel trockner Reflexion schaffenden Komponisten und einseitig für das Nachschaffen sich heranbildenden Reproduzierenden abhandengekommen ist. Auf allen diesen Gebieten erweist sich Erwin als bevorzugte Natur.

Das sind jedoch sämtlich mehr oder weniger nur Handwerkszeuge. Der große Künstler muß sie sich anschaffen, muß sie zu gebrauchen wissen. Er braucht sie aber bei weitem nicht in dieser Vortrefflichkeit und Schärfe des Schliffs bei sich zu haben. Er hat das erstaunliche Gedächtnis nicht nötig, das ihm in ein paar Minuten soundsoviele Takte eines Stücks mit der genauen Satzweise einprägt. Er muß ganz und gar kein Vortragskünstler sein, er muß nicht einmal nach unsern Begriffen leidlich Klavierspielen können, er muß auch das absolute Gehör in dieser Vollendung nicht besitzen. So habe ich einen Studienfreund, dessen absolutes Gehör fabelhaft ist und sich auch an grotesken Mehrklängen bewährt; er hat bisher nur schwache Kompositionen geliefert und sich nicht getraut, seine Neigung zur Musik im musikalischen Lebensberuf sich bewähren zu lassen. So kannte ich einen mathematisch sehr veranlagten Kaufmann, der alle Musikstücke sofort und fast fehlerlos in jeder gewünschten Transponierung vom Blatte spielte und dennoch absolut kein Künstler war. Auch am Gegenteil beweist sich der relative Wert eines solchen hervorragenden Handwerkszeugs. Wir haben unter unsern bedeutendsten Meistern geniale Kerle gehabt, die weder das eine noch das andre dieses Rüstwerks in ähnlicher Güte besaßen wie der kleine Magyare.

Es kommt schließlich auf etwas andres allein an. Es fragt sich: wird das Erfindungsvermögen und die Gestaltungskraft den musikalisch-technischen Veranlagungen entsprechen in der Intensität, so daß alle diese außerordentlichen Hilfsmittel nur Diener eines großen künstlerischen Geistes werden? Da legt nun zum Schluß der Verfasser eine Reihe von Kompositionen Erwins vor aus den verschiedenen Jahresaltern. Sie zeigen in der Hauptsache das eine, daß der Knabe keine ungesunde Frühreife besitzt. Unter Frühreife ist, wie Révész sehr richtig und im Gegensatz zu Ostwald ausführt, die entkindlichte, dem geistigen Habitus der Erwachsenen nachstrebende Haltung von Kindern zu verstehen. Man wird beispielsweise den jetzt zwanzigjährigen Korngold einen frühreifen Komponisten nennen dürfen. Korngold schrieb mit dreizehn, vierzehn Jahren einen Opernstil wie Richard Strauß, ihm fehlte nicht nur der knabenhafte Reiz aller echten Jugendlichkeit, sondern auch ein eigener Charakter, der dafür hätte entschädigen können. Auch Korngold war ein kompositorisches Wunderkind: aber alle seine ebenfalls erstaunlichen, von der Natur anvertrauten technischen Rüstzeuge werden auch heute noch lediglich äußerst gewandt benutzt: Empfindung, Gestaltung, Geist bleiben weit hinter einer abgehörten Kompositionsroutine zurück. Erwin ist, wie gesagt, in diesem Sinne nicht frühreif. Er schreibt kindlich, er wendet auch keine irgendwie aufsehenerregenden Mittel an. Unter seinen Produktionen, die nirgends über das kleinere Gebiet hinausgehen, findet man einige, deren zarter lyrischer Ausdruck entschieden der Beweis bedeutsamer Begabung sind. Doch wer wollte ihnen so ohne weiteres Genialität zusprechen? Doch nur derjenige, der dieses Wort wie sein Guten Morgen und Guten Abend im Munde führt. Bewiesen werden kann mit diesen Zeugnissen ebensowenig wie mit dem Nachweis der ungemein erstaunlichen sonstigen musikalischen Eigenschaften des Knaben. Bewiesen werden konnte auch Mozarts Genialität nicht mit den Kompositionen des sechs- und achtjährigen Burschen. Erst wenn wir von späterer Stufe rückschauend das Leben Mozarts überblicken, finden wir in diesen kleinen Erzeugnissen des Kindes geniale Anzeichen.

So kann uns auch das Révészsche Buch nicht davon überzeugen, daß der kleine Erwin eine geniale Schöpfernatur ist. Aber das ist ja auch nicht sein Endzweck. Es liefert eine reizvolle, durchaus nach wissenschaftlichen Prinzipien dargelegte psychologische Analyse dieses „musikalisch hervorragenden Kindes", wie auf dem Titel steht; es ist als gelehrte Arbeit durchaus zu werten, und sollte, was wir wünschen, aus dem kleinen Erwin einmal ein überragender Künstler werden, so dürfte sich Révész das Verdienst zusprechen, die in dem Kindeszustand eines Meisters schlummernden und treibenden musikalischen Kräfte aus eigener Beobachtung nach allen Seiten hin beleuchtet zu haben.



Deutsche Militärmusiker in Paris

E. S. Es sind jetzt wenig über 50 Jahre her, daß sich in der französischen Hauptstadt ein Vorgang abgespielt hat, der uns im Hinblick auf den wütenden Haß, mit dem uns die Franzosen seit langer Zeit und vor allem seit Beginn des Weltkriegs überschüttet haben, geradezu märchenhaft erscheint, ein Vorgang, den heute ins Gedächtnis zurückzurufen aber besonders den feldgrauen Jüngern der Frau Musika Freude machen wird.

Die französische Militärmusik (die bekanntlich durch die dritte Republik zeitweise ganz unterdrückt und dann gerade durch den sozialistischen Kriegsminister Millerand zu neuem Leben erweckt worden ist), hatte sich in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts und dann besonders unter dem Kaisertum Napoleons III. einer regen Pflege zu erfreuen, aus der auch die Vervollkommnung und Vermehrung ihrer Instrumente durch den Belgier Adolphe Sax und den Elsässer Georges Kastner hervorging. Das Pariser Publikum schwärmte damals für seine Kapellen in Uniform und war überzeugt, auch hier an der Spitze der Zivilisation zu marschieren. Unter diesen Umständen war das Gastspiel eines preußischen Musikkorps ein Wagnis: es wurde im Dezember 1865 durch die Kapelle des pommerschen Füsilierregiments Nr. 34 unternommen, das damals zu Aachen in Garnison stand — und hatte einen glänzenden Erfolg! Den pommerschen Füsilieren und ihrem Kapellmeister Parlow (alte Berliner kennen ihn noch recht wohl als Musikdirigenten eines Garderegiments) spendete das Pariser Publikum überschwänglichen Beifall, die Zeitungen huldigten ihnen in Vers und Prosa und priesen sie als die Pioniere einer nahen Verbrüderung der beiden edlen Völker; vor 50 Jahren also waren wir für die Franzosen eine ‚noble nation' — heute sind wir Barbaren und Hunnen!

Der Triumph Parlows erschien als eine ausreichende Sicherung auch für ein größeres Unternehmen, zu welchem zwei Jahre später die Leitung der großen Pariser Weltausstellung von 1867 die Anregung gab. Es ergingen Einladungen an eine ganze Reihe von europäischen Staaten, nach eigener Wahl Militärkapellen zu einem friedlichen Wettbewerb nach Paris zu

entsenden. Holland und Belgien, Rußland und Spanien, Preußen und Österreich, Bayern und Baden folgten dieser Aufforderung; ihnen gesellten sich zum friedlichen Streite zwei Pariser Musikkorps.

Das preußische Musikkorps war aus den Kapellen des 2. Garde-Regiments und der „Franzer" zusammengesetzt: dem Generalmusikdirektor Wieprecht, der es leitete, standen die beiden Kapellmeister zur Seite; mit 90 Musikern war es das stärkste Korps. Ihm folgte das österreichische Infanterie-Regiment „Herzog von Württemberg" (Nr. 73) mit 76, die russischen Gardereiter mit 71, das spanische 1. Genie-Regiment mit 64, die Pariser Guiden mit 61, die belgischen Grenadiere mit 59, holländische Jäger und Grenadiere mit 56, die Garde von Paris mit 56, die badischen Grenadiere mit 54, das bayrische Infanterie-Leibregiment mit 51 Instrumenten.

Als gemeinsame Aufgabe, die jedem Musikkorps auszuführen oblag, war die Ouvertüre zu Webers „Oberon" gewählt worden. Ein zweites Stück war freier Wahl überlassen: es war eine weitere Höflichkeit gegenüber Deutschland, wenn das vornehmste Pariser Musikkorps den Brautmarsch aus dem „Lohengrin" wählte — man stelle sich das heutzutage vor! Auch die Münchener „Leiber" blieben ihrem Wagner treu, die Karlsruher Grenadiere spielten das Finale aus Mendelssohns „Loreley", der Berliner Generalmusikdirektor hingegen hatte sich für eine Phantasie über den „Phropheten" entschieden; das war damals sozusagen die offizielle „große Musik".

Der Tag des großen Wettstreits, der die Auslese der Pariser und der internationalen Gesellschaft und ein gewaltiges Publikum versammelt sah, war der 21. Juli. Der erste Preis wurde zwischen Preußen, Österreich und der Garde von Paris geteilt. Die großenteils aus Blechinstrumenten bestehende preußische Doppelkapelle hatte zweifellos einen starken Erfolg auch bei der großen Zuhörerschar erzielt, und wenn es auch natürlich Franzosen genug gab, welche laut oder im stillen behaupteten, der Preis vor allem habe doch eigentlich den heimischen Musikkorps gebührt, so möchten wir gern glauben, daß die Pariser schon damals musikverständig genug waren, Wagner über Meyerbeer zu stellen.

In den zweiten Preis teilten sich Bayern, Rußland und die Pariser Guiden, in den dritten Holland und Baden, mit dem vierten mußten Spanien und Belgien vorlieb nehmen.

In den Konzerten an verschiedenen Plätzen des Ausstellungsgebietes, welche in den nächsten Tagen folgten, feierten die Österreicher mit ihrer einschmeichelnden Walzermusik begreifliche Triumphe, und dies wiederholte sich bei dem großen Abschiedskonzert am 28. Juli, wo übrigens Wieprecht neben dem unvermeidlichen Meyerbeer (diesmal war es die Polonaise aus „Struensee") den Tannhäusermarsch spielte und damit den Parisern starken Beifall abgewann.

Nach allerlei Ehrungen und Festessen gab es noch einen Empfang beim Kaiser, der Wieprecht mit dem Kreuz der Ehrenlegion auszeichnete. Es waren große Tage für die deutschen Militärmusiker — ob wohl noch der eine oder andere daheim leben mag, der eine persönliche Erinnerung daran bewahrt? („Liller Kriegszeitung")



Die Grenzen der Musik

war das Thema eines Vortrags, den Generalmusikdirektor Felix von Weingartner im Darmstädter Journalisten- und Schriftstellerverein hielt. Nach einem Überblick über die Grenzen, die den anderen Künsten der Architektur, der Skulptur, der Malerei, der Dichtkunst, gezogen sind, ging Redner zunächst auf die Frage ein: „Was ist Musik?" Sie wird bald als ein Spiel tönend bewegter Formen definiert, bald ist sie als Abglanz des „Dinges an sich" philosophisch zu erklären versucht worden; man hat sie auch gerne als „Sprache der Empfindung" bezeichnet, ohne damit freilich eine auch nur halbwegs ausreichende Erklärung ihres Wesens gegeben zu haben. Es wurde nun von Weingartner ein sehr lehrreicher Überblick über die Entwickelungsgeschichte der Musik gegeben, die als polyphone, als Instrumentmusik bekanntlich erst in neuerer Zeit entstanden, in ihren Uranfängen aber schon in den großen Kulturepochen der Ägypter, Griechen und Chinesen zu finden ist. Unser Empfinden wie diese Enstehungsgeschichte rechtfertige es, wenn wir die Musik die Kunst der Seele nennen. Denn aus dem Himmel des Jenseits, den uns kein Materialismus und kein Amerikanismus dauernd verdunkeln konnte, aus jener unausgesprochenen Welt, die in uns allen lebt, aus dem Reich der ewigen Seele entstammt die göttliche Musik, die unmittelbarer als alle anderen Künste aus dem Reich des Ewigen zu uns kommt, weil sie sich direkt von dorther an uns wendet und nicht erst nach dem Umweg über Begriffe und mannigfache Vorstellungen der Außenwelt machen muß. Sie ist eine Mitteilung des Weltgeistes selbst, der uns und das All belebt. Nichts vermag uns so über uns selbst hinauszuheben wie die Musik, nichts enthüllt uns mit solcher Eindringlichkeit den Wert unseres Daseins wie sie, obwohl die Mittel, deren sie sich bedient, durchaus real sind. Bei einer Kunst nun, die so tief im Transzendenten wurzelt wie die Musik, die Grenzen auch nur annähernd zu bestimmen, wird immer außerordentlich schwer sein.

Die Grenzen der Musik sind überschritten, wenn diese beginnt, sich in sich selbst aufzuheben. Trotz des wenig konsistenten, schwankenden Elementes der Musik, das nichts anderes ist als die in regelmäßige Schwingungen versetzte Luft, ist ihr doch Körperlichkeit eigen, und zwar eine solche in des Wortes wahrster Bedeutung. Ein Tonstück muß, um als solches zu gelten, aufgebaut, konstruiert sein, genau im gleichen Sinne wie ein Werk der Baukunst. Künstlerischer Ausdruck ist mit Schönheit und Ebenmaß der äußeren Erscheinung auf das engste vereinigt. Die Musik ist eine Kunst der Zeit, und damit ergibt sich ein tiefgreifender Unterschied zwischen ihr und allen anderen Kunstarten, deren wesentliche Vorbedingung der Raum ist. In der Musik sind zahllose Ereignisse und Möglichkeiten gleichzeitig gegeben. Was wir Polyphonie, Mehrstimmigkeit, Kontrapunkt nennen, ist nichts anderes als diese Gleichzeitigkeit der Ereignisse und Möglichkeiten. Darin unterscheidet sich die Musik auch von der Poesie, die im wesentlichen ebenfalls eine Kunst der Zeit ist, diese Art der Gleichzeitigkeit aber nicht besitzt. Die Musik kann daher auch als plastische Kunst bezeichnet werden, womit sie sich in mancher Beziehung wieder der Skulptur nähert. Während dort aber ein einzelner Augenblick festgehalten werden muß, ist hier alles in Bewegung, ein immer wechselndes Spiel lebendiger Kräfte. Hier tritt nun ein höheres Element der Musik zutage als ihre Architektonik, nämlich ihre Organik. Und wiederum ist es ihr enger Zusammenhang mit dem Wesen, dem Organismus der ganzen Welt, der uns dieses Element offenbart. Im All wie im Einzelwesen wirken unzählige Ströme und Kräfte, die einen beherrschend, die anderen dienend, und auch die einzelnen Stimmen eines Tonstücks sind nichts anderes als solche Ströme und Kräfte, die sich nach ewigen Gesetzen bewegen und nur in Gesetzmäßigkeit sich zum Kunstwerk vereinigen können. Diese Gesetze aber aufzufinden ist die Aufgabe des Meisters, der das musikalische Kunstwerk schafft; er untersteht ihnen wie jeder Entdecker und Erfinder. Thematik und Melodik sind die führenden Organe der Musik, ihr Herz und ihr Gehirn. Aus früheren Zeiten sind uns lediglich Werke erhalten, deren Thematik und Melodik stark und deren Organismus fest und ebenmäßig gefügt ist. Wer glaubt, über die Organik sich hinwegsetzen zu dürfen, verliert die Aussicht, Werke von bleibendem Wert zu schaffen. Denn unorganische Musik hebt sich selbst auf; sie ist eine Vereinigung von Klängen, aber keine Musik. Durch Erfahrung und Einsicht ist festgestellt, daß eine Überschreitung der organischen Grenze dem Kunstwerk verderblich wird, besonders wenn ein Zuviel an die Stelle des weisheitsvoll Abgewogenen tritt. Es ist nichts als eine Phrase, wenn man sagt: „Das menschliche Ohr gewöhnt sich an alles".

Nein, das menschliche Ohr soll sich nicht daran gewöhnen, entsetzliche Mißklänge für Musik zu nehmen. Es soll seine edle Fähigkeit behalten, Gottes Stimme, die aus der Musik spricht, unserer Seele zu vermitteln. Das menschliche Ohr hat seine Grenzen. Durch Überspannen der Harmonik, durch Überpolyphonie und durch ein Übermaß der instrumentalen Mittel kann man aber erreichen, daß das Ohr so überladen wird, daß es nicht mehr Musik, sondern Geräusch annimmt. Damit ist wiederum eine Grenze der Musik, ihre klangliche Grenze, bezeichnet.

Neben der seither behandelten realen Seite der Musik, ihrer äußeren Erscheinung, ihrer ästhetischen Form hat sie aber auch, wie jede Kunst, eine innere, eine ethische Seite. Auch hier sind ihr Grenzen gezogen. Auf die Frage: „Was kann die Musik ausdrücken?" antwortet Redner: „Alles und nichts", und zwar nichts, wenn wir Einzelerscheinungen, alles, wenn wir das Weltganze in Betracht ziehen. Die Musik ist die höhere Welt, die in jedem von uns lebt, sie ist das Ideal, nach welchem die Hochgesinnten unserer Erde streben; sie ist das Jenseits, aber dargestellt durch Mittel des Diesseits. Darum ist sie, so rätselhaft sie ist, doch zugleich so ungemein verständlich. Wir denken nicht, wir zweifeln nicht, wir forschen nicht mehr, sondern wir lauschen, und aus diesem Lauschen, aus diesem Hören der Seele entwächst jene wundersame jenseitige Welt, in der wir alles wiederfinden, was uns hier umgibt, nur in anderer Weise. So kann der Tondichter sein ganzes Leben, all seine Empfindungen, Wünsche, Hoffnungen und Enttäuschungen, alles, was ihn umgibt, in Tönen ausdrücken, solange er mit dem einheitlichen Lebensstrome Fühlung behält. Greift er aber als Einzelwesen zu Einzeldingen, wie sie uns die äußeren Sinne vermitteln, versucht er zu schildern, wie es nur die bildenden Künste vermögen, oder will er technisch konstruieren, so versagt seine schöpferische Kraft, und er verliert sich entweder in Experimenten oder er bringt nur ein musikalisches Rechenexempel zustande. So ergeben sich die Grenzen, die der Musik in ethischer Beziehung gezogen sind, beinahe von selbst; sie sind gegeben durch jene unendlich feine Übergangslinie von unserem äußeren zu unserem inneren Leben.

Die andere Grenze der Musik, die in ihrem Ethos wurzelt, ist endlich die Adelsgrenze. Denn adelig ist ihr Wesen, adelig ihre Herkunft; was sie auch ausdrücken will, adelig muß sie bleiben. Eine Musik, die ihres Adels vergißt, hat sich selbst aufgegeben. Man forscht jetzt so viel nach musikalischem Neuland und glaubt auch mitunter, es gefunden zu haben. Möglich, daß sich kleinere Tonstufen einmal einbürgern, möglich, daß exotische Tonleitern einmal Fuß fassen, möglich auch, daß einmal neue Ausdrucksmittel gefunden werden, von denen wir bis jetzt überhaupt keine Ahnung haben. Aber auch für eine Musik, die damit arbeitet, wird es Grenzen geben, die sie nicht überschreiten darf, ohne sich selbst aufzuheben; auch sie darf den Adel dieser Kunst nicht veräußern, soll sie bleiben, was sie ist: eine Offenbarung des Weltgeistes. Ein kostbarstes Gut nennen wir in der Musik unser eigen; erhalten wir uns dieses Gut gesund, rein und adelig!

H. Sonne
(in der „Darmstädter Zeitung")



Von der Frontreise des Leipziger Vokalquartetts

Von Leutnant d. R. **Valentin Ludwig**

Die Konzertreise zur deutschen Ostfront, die Professor Bruno Röthig mit seinem Vokalquartett (bestehend aus den Damen Frl. Kubel, Fleischhauer, Frau Röthig sowie den Herren Professor Röthig und Trenkner) im Auftrage der Presseabteilung Ob. Ost längsthin unternahm und die ca. 50 Konzerte umfaßte, dürfte zu den ausgedehntesten Frontkonzertreisen gehören, zu denen deutsche Sangeskünstler bisher zugelassen worden. Und so ist Professor Röthig mit den Seinen als Verkünder und Auferwecker des deutschen weltlichen wie geistlichen Liedes aus alter, neuer und neuester Zeit auch bis dicht hinter die Schützengräben in die schlichten waldverborgenen Soldatenheime gekommen. Das sei ihm herzlichst gedankt und sei ihm vor vielen anderen Sängern, die sogen. Reisen an die Ostfront machten, aber letztens nur die Etappen bedachten, ein ehrendes Zeugnis.

Auch wir harrten der Ankunft des seit längeren Wochen angekündigten Quartetts, doch hieß uns ein höherer Befehl marschieren und unser stillverborgenes Reservewaldrevier verlassen. Aber ein glücklicher Zufall wollte es, daß wir — noch unweit unsrer verlassenen Stellung — Professor Röthig mit seiner kleinen erlesenen Schar trafen. Der inzwischen ausgerufene Waffenstillstand hieß uns liegen bleiben, und so war es uns eine Freude, dem in einem Soldatenheim eines großen, leidlich schmucken Wilnadorfes angesagten Nachmittagskonzerte des Quartetts beiwohnen zu können.

Der von unseren sächsischen Kameraden (die hier auch in Reserve lagen) dichtgefüllte Saal mußte uns noch aufnehmen, und ein aufleuchtendes warmes Gefühl durchfloß uns, als die bekannten Weisen des deutschen Sängergrußes „Grüß Gott mit hellem Klang" ertönte. Dem folgte im ersten Teile des Konzerts eine Reihe geistlicher Gesänge, unter denen Volkmar Schurigs „Sei getreu" den modernen Kirchengesang vertrat. Professor Röthig führte dann weiter hinunter, zurück in die verflossenen Jahrhunderte und tischte mit sehr interessanten Gaben auf. Ich will nur flüchtig erwähnen das innige gemütvolle Liedlein „Seele vor der Himmelstür", in der Fassung aus dem südlichen Deutschland, den derbkriegerischen, markigen Hussitensang aus der Gegend um Tabor „Krieger des Herrn", das nicht besser in unsere Zeit passen könnte. Das 15. Jahrhundert war vertreten mit Heinrich von Lauffenbergs „Engelsspiel" (um 1420), das 12. Jahrhundert mit dem charakteristischen Kreuzfahrerliede (vermutlich soll es reinwelischen Ursprungs sein) „Christ ist erstanden", das schon in den einfachsten Bau des geistlichen Chorsatzes Einblick bietet.

Professor Röthig verstand es, in einem kurzen, aber äußerst lehrreichen, von eigenen Erlebnissen gehobener und auch hie und da mit einem Quäntchen Humor gewürzten Vortrage von den weiten, weiten Reisen seines Quartetts in der alten und neuen Welt zu erzählen, womit er allein rein äußerlich schon den ernsten Beruf der ihm eigenen Mission zu bestätigen und zu bezeugen es unternahm. Unseren braven Feldgrauen waren es manche reizende und wissenswerte Neuheiten, die sie dankbar entgegennahmen.

Im zweiten Konzertteile herrschte das weltliche Lied vor, in dessen Reihe auch das aus dem europäischen Süden gekommene Madrigal nicht fehlte (z. B. Gastoldis „An hellen Tagen, Hey"). Des Rostocker Kantors Daniel Fridericis „Wir lieben sehr im Herzen" leitete hier ein. Und holde, nur zu liebe, vertraute Bekannte begrüßten wir in Mendelssohns wundersamen Eichendorff-Liede „O Täler weit" und Robert Radeckes „Aus der Jugendzeit", wie Moritz Hauptmanns vielgesungene „Hell ins Fenster scheint die Sonne". Ein in den Jetzttagen entstandenes Kriegslied „Gebet eines kleinen Jungen" lernten wir kennen, das der Vulpiusschen Melodie zum Liede „Lieber guter Heiland" unterlegt ist.

So entbot auch hier mit bestem Können und Klangschönheit das Röthigsche Quartett unseren lieben Feldgrauen die innigsten Sangesgrüße aus deutscher Heimat. Vielen, wenn nicht gar allen, ist die Nachmittagsstunde eine selige Einkehr in die nur zu schöne, vereinsame Vergangenheit daheim in den vier Pfählen der Heimat gewesen und eine Stunde tiefster Andacht und Freude. Das sei Herrn Professor Röthig und den Seinen nie vergessen. Und der Genuß, den der Gesang aus dem grauen Einerlei des Stellungskrieges herausgeboren, war eine selten schöne, erquickliche Aufheiterung, Abwechselung und Erhebung ins bessere Dasein.

Bemerken will ich noch, daß Professor Röthig auf seinen Konzerten in der Etappe sowie an der unmittelbaren Front für die reichlichchste Abwechslung Sorge getragen, dank dem reichen Schatz der Chorliteratur, die er zum Osten mitgebracht. So war es

ihm möglich, auch das Zeitgemäße in seinen Konzerten berücksichtigen zu können (wie Reformationsfeier, Totensonntag, Advendstimmung, das Reinkirchliche — wie in mehreren Gotteshauskonzerten —, auch das Humorsonnige heiterer Kriegs- und Zeitlieder u. a. m.). Jedenfalls darf die Stadt Leipzig, die der holden Musica allzeits stets eine würdige Heimstätte bereitet hat, stolz darauf sein, die so wackere und stimmtüchtige und unerschrockene Sangesschar, wie sie Professor Röthig um sich gestellt, ihr Eigen nennen zu dürfen.

Aus dem Leipziger Musikleben

Das zehnte Gewandhauskonzert brachte in vortrefflicher Ausführung Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth". Über die Bedeutung des besonders in seiner Anlage eigenartigen Werkes wäre nichts Neues zu sagen. Um seine Wirkung noch zu steigern, könnten einige Striche gemacht werden, was allerdings gerade in diesem Falle außerordentlich schwierig ist. Arthur Nikisch bevorzugte sehr gedehnte Zeitmaße, wodurch viele Stellen überaus klar und eindringlich, einige aber auch matt und länglich wurden. Neben dem Orchester sind trotz schwachbesetzter Tenorstimmen die glänzenden Leistungen des Gewandhauschores hervorzuheben. Die Soli waren bei den Damen Sanden und Nigrini, den Herren Kase und Rosenthal in guten Händen.

Im elften Gewandhauskonzert war, wie üblich, ein ganzer Teil dem Weihnachtsfeste gewidmet. Ein reizendes Weihnachtskonzert von Francesco Manfredini (geboren 1688) für zwei Soloviolinen (Konzertmeister Hamann und Wollgandt), Streichorchester und obligates Klavier (Nikisch), bearbeitet von Arnold Schering, wurde umrahmt durch kostbare Weihnachtslieder des von Prof. Straube geleiteten, sich in bester Verfassung zeigenden Thomanerchors. Besonders dankbar war man für den selten zu hörenden, schwierigen Chor „Er ist gewaltig und stark" von Robert Volkmann, der auch auf vokalem Gebiete seine Meisterschaft bewährt. Am Beginn des Abends stand Bruckners E dur-Sinfonie mit dem tiefgründigen und unendlich ergreifenden Klagegesange des Cis moll-Adagios. Bekanntlich hat Arthur Nikisch diese Sinfonie vor mehr als 30 Jahren in Deutschland eingeführt, und es wird zurzeit kaum noch einen Dirigenten geben, der sie in solcher Vollkommenheit und Eindringlichkeit darzustellen wüßte wie er.

Einen Volkslieder- und Balladenabend gab in der Alberthalle der von Prof. Mayerhoff geleitete Riedel-Verein mit Kammersänger Kase als Solisten. Sowohl der Chor als auch der Solist bewährten ihren guten Ruf und fanden beifälligste Aufnahme. Ebenso an gleicher Stätte zu wohltätigen Zwecken der Lehrergesangverein, der in den jetzigen mißlichen Zeiten noch fähig ist, einen so anspruchsvollen Chor wie die Schwedenvision von Sturm tadellos herauszubringen. Sein verdienstvoller Leiter Prof. Sitt führte auch das feldgraue Orchester (Oberonouvertüre) zum Siege. Stürmischen Beifall fand Prof. Pembaur mit Schuberts Wandererfantasie und Stücken von Liszt.

Das Stadttheater brachte mit Erfolg die Erstaufführung der hier schon besprochenen komischen Oper „Dame Kobold" von F. Weingartner und neu einstudiert Cherubinis „Wasserträger", der mit Kammersänger Kase als glänzendem Vertreter der Titelrolle wohl längere Zeit im Spielplane bleiben wird. ♯

Die Pianistin Lili Koppel und der Violinist Walther Davisson musizierten gemeinsam im Kaufhaussaale. Beide sind sehr tüchtig in ihrem Fache; ihr Zusammenspiel in Rob. Schumanns Sonate für Klavier und Violine (Op. 105) war wie aus einem Gusse. Frl. Koppel tat sich solistisch hervor in dem sauberen, verständnisvollen Vortrage einiger Chopinscher Stücke, Herr Davisson zeigte eine respektable Fertigkeit, einen schönen, edlen Ton und guten musikalischen Geschmack.

Einen genußreichen Abend boten Ella G. Szegsi und Guita Casini. Die junge Türkin ist als Pianistin technisch gerüstet, nur etwas mehr Kraft wäre ihr zu wünschen. Streicheln kann das Klavier das weichste Händchen, packen nur eine Faust. Daß sie aber trotz ihrer Jugend musikalisch zu denken und zu fühlen vermag, unterliegt keinem Zweifel, denn ihr Vortrag eines Nocturne von Chopin war überaus seelenvoll und klar. Für den jungen Schumann ist sie vielleicht noch nicht reif. Der Cellist Casini ist ein vortrefflicher Künstler, der sein Instrument völlig beherrscht. Die Wahl seiner Vortragsstücke war freilich teilweise nicht nach jedermanns Geschmack.

Die Sängerin Erna Jacobi und die Pianistin Elisabeth Korselt sind beide noch Novizen. Letztere zeigte sich mit dem Vortrage der Brahmsschen H moll-Rhapsodie und der Beethovenschen Esdur-Sonate (Op.27) wohl technisch als ganz gut vorgebildet, im übrigen aber als Undine im ersten Kapitel. Frl. Jacobi besitzt einen zarten, schmiegsamen Sopran, den sie mit Verständnis und Geschick behandelt. Aber sie hat nur wenige Farben auf ihrer Palette, daher wirkt ihr Gesang etwas eintönig. Herr M. Ludwig begleitete mit künstlerischem Empfinden.

Frl. Martha Oppermann brachte an ihrem Liederabend wieder viel Neues mit. Solchen Fleiß und Mut könnten sich manche ihrer bequemen Kolleginnen, die nichts weiter als Brahms, Schumann, Schubert, Strauß kennen, zum Muster nehmen. Auch darin, wie man die Lieder studieren soll, wirkt Frl. Oppermann vorbildlich. Sie hinterläßt den Eindruck einer äußerst gediegenen, gebildeten Sängerin, der man immer gern zuhört. Mitwirkende an diesem Abend waren der treffliche Bratschist unseres Gewandhausorchesters, Herr Alfred Witter, und Herr S. Karg-Elert, der mit einigen eigenen Kompositionen aufwartete.

Der Pianist Eugen Linz spielte im Feurich-Saale die letzten großen Klaviersonaten von Beethoven und erwarb sich damit den Dank aller Kunstverständigen unter seinen Zuhörern. Die Laien werden freilich nicht auf ihre Rechnung gekommen sein, denn für sie war die durchweg schwere Kost nichts. Herrn Linz schätzen wir als einen durchaus soliden, künstlerisch hochgebildeten Spieler, der allem Virtuosenkram abhold ist und mit größtem Ernst sich seiner Aufgabe hingibt. Sein technisches Rüstzeug ist blitzblank. Was ihm vielleicht noch fehlt, ist der starke Fittig des Genius, der aufstürmend uns mit fortreißt. Als jene stille Befriedigung, die wohltut und nachhält, äußert sich sein Spiel; auch scheint der junge Künstler mehr für sich allein, denn für viele Hörer zu spielen. Gern wird man ihm wieder begegnen. ♭

Die Gesellschaft der Musikfreunde findet mit ihren mit der Geraer Hofkapelle veranstalteten Konzerten immer mehr Anklang, ein Beweis dafür, daß es viele Leute in Leipzig gibt, die gute sinfonische Musik hören möchten, aber die teuren Eintrittspreise ins Gewandhaus nicht erschwingen können. Da das Windersteinsche Orchester seine Existenz aufgegeben hat, konnte man bisher in den letzten Jahren nur im Gewandhaus sein Bedürfnis nach sinfonischer Musik befriedigen. Hier ist also der Sehnsucht so mancher Musikfreunde entsprochen, wenn auch der Eintritt eben durch die Heranziehung des fremden Orchesters noch nicht in der wünschenswerten Weise billig ist. Die Programme bieten vieles Reizvolle und Gute, doch muß auf ihre Zusammenstellung noch mehr Sorgfalt verwendet werden, soll die Bezeichung „volkstümliche Sinfoniekonzerte" zu Recht bestehen. Es ist hier nachzuholen, daß am zweiten Abend ein Mischprogramm zur Ausführung kam, das man zum

Teil dem Werbecharakter dieser neuen Unternehmung zugute halten darf. Neben Schuberts fünfter Sinfonie in B dur stand die seit Strauß Oper wieder einen zeitgemäßen Beigeschmack erhaltende Soloszene der Ariadne von Haydn, die von Frau Myß-Gmeiner wirkungsvoll dargeboten wurde. Das Stück ist interessant in einzelnen Teilen, aber im Ganzen steckt kein einheitlicher Zug. Von dem sacht in Mode kommenden Paul Graener hörte man die hübsche Musik am Abend, die Nikisch bereits im Gewandhaus gebracht hatte, und von Ernst Boehe eine tragische Ouvertüre, die alle Instrumente, aber nicht das Gemüt des Hörers in Bewegung setzt. Unter viel Beifall sang Frau Myß-Gmeiner, deren Stimme nicht mehr die ursprüngliche Schönheit aufweist, noch Lieder von Mahler. Das vierte Konzert brachte die erste Brucknersche Sinfonie in C moll, schloß mit dem Meistersingervorspiel und überlieferte den Mittelteil an den bekannten Münchner Heldenbariton Fritz Feinhals. Dieser führte sein dramatisches Temperament und die noch kräftigen Brusttöne erfolgreich ins Treffen in der Kunradszene aus Strauß' Feuersnot, von je eins seiner Glanzstücke, versagte aber mit seinen Vorträgen dreier Loewescher Balladen, weil ihn die Instrumentalbegleitung des von Pfitzner und Kaun nach Loewes Klavierpart teils effektvoll, teils langweilig heraufbeschworenen Orchesters in der freien Entfaltung seiner Mittel hemmte. Ich dächte, Loewe hätte gewußt, warum er seine Balladen mit Klavierbegleitung in die Welt schickte. Aber heute kann sich jeder mit jedem alles erlauben, sogar der sonst in allem streng denkende Pfitzner scheut sich nicht, Loewe überloewen zu wollen. Der Wille des Schöpfers sollte uns als heilig gelten! Die Geraer Hofkapelle ist leistungsfähig, fleißig und gut diszipliniert. Ihr Führer, Herr Heinrich Laber, zeigt, ohne eine starke Persönlichkeit zu sein, Ernst für seine Aufgaben und gute Kenntnis seiner Partituren. Moderne Musik liegt ihm am besten.

Der Bach-Verein führte vier Kantaten seines Meisters auf, die mit Rücksicht auf das Reformationsjubiläum ausgewählt waren. Die Pflege dieser Bachschen Kunst, die noch bei weitem nicht die Volkstümlichkeit erlangt hat, die ihr zukommt, liegt bei diesem Chor und seinem begeisterten Leiter Prof. Karl Straube in denkbar besten Händen. In die Mitte des Abends war gestellt „Ein feste Burg ist unser Gott", vorausgingen „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" und „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit", und den Beschluß machte der geniale Kantatentorso „Nun ist das Heil und die Kraft". Die Chöre waren meisterlich einstudiert, packend gestaltet und tonschön. Straubes Persönlichkeit gab vielem den bestimmten künstlerischen Ausdruck. In den Solopartien bewährten sich Ilse Helling-Rosenthal, Martha Adam, Hans Lißmann, Dr. Rosenthal, im Instrumentalpart das Gewandhausorchester, an der Orgel Max Fest.

Den zweiten Brahms-Abend des zugunsten notleidender Künstler veranstalteten Brahms-Zyklus im Kaufhause besuchten leider nur wenige Musikfreunde. Da wurde recht ernst und fein musiziert, wenn auch der Pianist Anatol von Roessel ein wenig zu stark aus dem Trio hervortrat. Man hörte dort das A moll-Klarinettentrio, das bekannte C moll-Trio und das Es dur-Waldhorntrio aus dem Jahre 1862. Die beiden Eckwerke wieder einmal auf ihre Wirkung nachzuprüfen, war reizvoll. Dem Klarinettentrio fehlt es zu sehr an Wechsel in den Stimmungsfarben, das viel ältere Waldhorntrio nimmt mit seinen Natureindrücken mehr gefangen. Die Instumentalisten waren Mitglieder der Geraer Hofkapelle, sämtlich tüchtige Vertreter ihres Faches: Der Klarinettist Heinr. Melotte, der Violoncellist Franz Schmidt und Hofkonzertmeister Blümle.

Musik der Zeitgenossen benennt die Leipziger Altistin Maria Schultz-Birch ihre uneigennützige Unternehmung, an einer Reihe von Abenden im Auguste Schmidt-Haus moderne Lyrik und Kammermusik vorzuführen. Die Künstlerin darf ihres Mutes und ihres Fleißes halber unserer besonderen Anerkennung sicher sein. Diesmal widmete sie ihre Kraft zwei Berliner Tonsetzern: Heinz Tiessen und Konrad Ansorge. Von Tiessen hörte man einige neue Lieder neben den im Vorjahre gebotenen Werken seines Schaffens, von Ansorge, dem geschätzten Klaviermeister, eine D moll-Sonate für Violoncello und Klavier und Lieder. Das einzig Positive des Abends war im Grunde die Leistung der Sängerin Maria Schultz-Birch und die Klangschönheit ihres Alts, der voluminöser und gefestigter als früher erscheint. Die Werke Tiessens und Ansorges sind kaum inspiriert, ihnen fehlt jegliche Wärmeausstrahlung, das meiste klingt völlig leer an uns vorbei, so klug es auch erdacht sein mag. Frau Ansorge trug in der Sonate am Flügel so auf, daß der anscheinend tüchtige Cellist Kurt Kayser übertönt wurde.

Walter Kirchhoff, der bekannte Tenor der Berliner Hofoper, gab im Kaufhaus einen schwach besuchten Liederabend mit lauter schöner Meisterlyrik auf dem Programm. Seiner Stimme fehlt mancherlei an feiner Schulung, um im Konzert als einwandfrei und vorbildlich gelten zu können. Aber die Wärme seines Temperaments und das Metall seiner hohen Quarte sind Reize, die ihre Wirkungen auch auf anspruchsvolle Gesangsfreunde nie verfehlen. Otto Bake begleitete vorzüglich.

Hjalmar Arlberg, der Leipziger Bariton und Gesangspädagoge, führte Schuberts Winterreise vor, nachdem er im Vorjahre die schöne Müllerin dargeboten hatte. Seinen Mitteln geht das Dämonische, Trotzige ab, ohne das die Winterreise nicht zur gewollten Wirkung kommen kann. Wie Herr Arlberg indessen mit seinen an sich bescheidenen Mitteln umzugehen weiß, das verdient namentlich das Interesse der Gesangsschüler, die daraus viel lernen können.

Max Pauer, der Stuttgarter Konservatoriumsdirektor, spielte in Leipzig vor leeren Bänken! Es ist bezeichnend für unser Publikum, daß es die strotzende Gesundheit von Max Pauers musikalischer Auffassung und Darstellung, seine lebendige Kraft des Nachschaffens so wenig zu schätzen weiß.

Dr. Heinrich Dessauer hätte sich auch lieber in den Kaufhaussaal begeben und Pauer zuhören, als einen eigenen Klavierabend im Feurich-Saal geben sollen. Er ist weder technisch noch musikalisch über einen achtbaren Dilettantismus hinaus, hat also keine von uns anerkannte Berechtigung, selbständig künstlerisch wirken zu wollen. — —

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ende November

Der preußische Bußtag und das Totenfest (Allerseelen) lenken unsern Blick auf die Oratorienmusik des laufenden Monats. Nun verläuft die zwar ganz im brackigen Wasser, steuert mit dem abgenutzten Ruder immer wiederholter Werke, die dabei — wie z. B. Brahms' Deutsches Requiem — mehrfach erscheinen; aber über den trüben Himmel huscht doch jedesmal wenigstens ein verstohlener Sonnenstrahl. Den heiteren Lichtblick pflegt in der Regel die hohe Königl. Preuß. Polizeizensurbehörde zu besorgen, die auch diesmal wieder eine alte französische Oper als „Oratorium" passieren ließ, Méhuls keuschen Joseph nämlich. Er erschien in dieser Frisur auf den Brettern des „Theaters des Westens", der einstmals so hoffnungsreichen „Oper des Westens". Fürwahr, man wird da in die Zeiten des alten Händel versetzt, wo in London das Verbot erging, biblische Geschichten als Theaterstücke zu

geben, und nun der gewandte Operndirektor Händel auf den Einfall kam, seine neuen biblischen Opern ohne Szene und Kostüm, als Oratorien zu geben, was dann bekanntlich so zog, daß der Meister sie nunmehr von vornherein darauf einrichtete. Es waren bei uns aber auch ein paar wirkliche Neuheiten erschienen. Über eine davon, Max Bruchs „Gustav Adolph", haben wir schon berichtet. Weiterhin hörten wir Pembaurs „Oratorium zur Verherrlichung deutscher Seehelden", In vitam aeternam betitelt. Wir haben da nicht den Innsbrucker Pembaur vor uns und auch nicht den Leipziger, sondern den Dresdner. Sein Werk, dessen spezifisch katholischer Text kaum dichterischen Wert hat, weist auf die schmerzvolle Wunde, die Deutschlands Flotte bei den Falklandsinseln erhielt. Es wird, wie alle diese Kriegsliteratur, mit dem Kriege verschwinden, da es gleich ihr keine davon losgelösten Dauerwerte aufzuweisen hat. Der Musik mangelt die Hauptsache, die Erfindung, und dazu ist der Chorsatz wie auch der Orchestersatz unpraktisch und unbeholfen, was sehr überraschte, indem der Komponist doch praktischer Chordirektor und Kapellmeister ist. Der Erfolg, der hier immerhin zu konstatieren war, galt lediglich den hinzugezogenen glänzenden Solisten von der Dresdener Hofoper. Neben ihnen verdient auch der Kittelsche Chor gelobt zu werden; im Orchester aber passierten allerhand unangenehme Geschichten. So verpuffte der hier nötige Aufwand — Frauendoppelchöre, gemischte Chöre, 4 Solisten, großes Orchester, Orgel, Glocken — nahezu völlig. Besser schnitt Fritz Krüger ab, der das von seinem Mengeweinschen Oratorienvereine aufgeführte Deutsche Requiem mit einer eigenen Komposition des 130. Psalms „Aus der Tiefe rufe ich" einleitete, einem großen Werke für Chor, Sopransolo und Orchester, das den vorteilhaftesten Eindruck hinterließ. Namentlich der erste Teil stellte sich als Meisterwerk heraus. Besonders überraschten das dezent und klangvoll gesetzte Orchester sowie der gewandt gehandhabte Fugenstil. Die Aufführung selber glänzte vor allem durch den exakten Chor, der den Schwierigkeiten des Werkes überall gewachsen war.

Erwies sich nun diesmal wieder der Oratoriengarten wie gewöhnlich als ziemlich unfruchtbar, so wurde auf dem Felde der Kammermusik um so ersprießlicher geackert. Gleich die erste der zehn Veranstaltungen im Lessing-Museum brachte schöne alte Werke, die mancher nur dem Namen nach zu kennen pflegt. So spielte der Königl. Kammermusiker Leonard Kohl mit dem Streichquartette der Frau Steiner-Rothstein das Quintett in B dur Op. 95 von Franz Krommer (1760—1831). Es ist eigentümlich besetzt: Klarinette, Violine, zwei Bratschen und Violoncell. Sein musikalischer Inhalt ist frisch, und die Melodik erreicht mehr als einmal die von Mozarts berühmtem Klarinettenquintette. Formell ist es ein vollendetes, klassisches Meisterwerk: alles, selbst im kanonischen Stile, leicht und selbstverständlich, rund und ohne Längen. Da wundert man sich denn, solchem Meister nicht öfter zu begegnen. Daß Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert seine Zeitgenossen waren, mag ihm freilich hinderlich gewesen sein. Er war selber Violinist und seit 1818 Hofkomponist in Wien, sein Schaffen auf allen Gebieten außer dem der Oper umfassend und fruchtbar. So sind allein 69 Streichquartette und 18 Streichquintette vorhanden. Die besagte Aufführung des Klarinettenquintettes fiel gut aus. Vorher hatte Gertrud Wendlandt die mitternächtige Stundenarie aus „Jessonda" und die Klarinettenlieder von Spohr gesungen, womit auch sie bei dem dicht gedrängten Pubikum starken Eindruck machte. Alte Seltenheiten, die sich als völlig lebensfähig erwiesen, fand man auch an dem ersten Kammermusikabend Hjalmar von Damecks. Da wurde mit einer G dur-Partita von G. P. Telemann (1681—1767) begonnen, die für Flöte, Violine, Viola und Klavier gesetzt ist. Der alte Hamburger Meister war ein persönlicher Freund Seb. Bachs und der Pathe von dessen Sohn Philipp Emanuel, der nochmals sein Amtsnachfolger wurde. Sein Stil zeigte sich hier aber leichter, ansprechender als der seines erhabenen Freundes und zeigt schon etwas dem seines moderneren Nachfolgers zu. Jedenfalls war das gehörte Stück, das aus vier Sätzen besteht, kurz und kurzweilig, und dem Konzertgeber, der hier seine Ausgrabung auf der Darmstädter Bibliothek machte, ist seine Vermittelung sehr zu danken. Die andere Seltenheit des Abends war ein herrliches D dur-Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart, nur drei Sätze, aber darin mehr echte vom Himmel stammende Musik wie in dreißig Werken modernster Weise. Flöte blies hier wie dort Carl Prill, der erste Meister seines Instrumentes in der Königl. Kapelle. Die Neuheit des Abends aber erschien in Rob. Kahns Klavierquartett Op. 30 (A moll) mit dem Komponisten am Flügel. Hier mischt sich, wie meistens in Kahns Werken, Altes mit Modernem, doch so, daß letzteres nie zu Exzessen gelangen kann und immer ein solides Formengerüst durchblickt. Leider behandelte der Komponist den Flügel nicht kammermusikalisch, sondern als ob er ein Klavierkonzert spielte. Schuberts bekanntes Streichquintett schloß den schönen, ungewöhnlichen Abend ab. Es faszinierte den Hörer anders als Schuberts bis auf einige Geniebliize trostloses G dur-Quartett Op. 161, mit dem Carl Klingler und Genossen ihren zweiten Abend begannen. Daß man heute einen solchen Bandwurm ohne die früher dort üblichen Striche abhaspelt, zeigt, wie sehr der Formensinn bei den Musikern zurückgegangen ist. Das durch die „Moderne" verblödete Publikum aber läßt alles über sich ergehen; es „döst" geduldig seine zwei Stunden im Konzertsaale ab, da es ihn nicht mehr wie ehedem, als die Musikgenüsse noch seltener waren, in besonderer gehobener Stimmung betritt. Nach dem mäßig gespielten Schubertschen Quartette folgte Hugo Wolfs „Italienische Serenade", die dermaßen trocken und geistlos ausfiel, daß sie nicht halb den Erfolg wie neulich beim Bandlerschen Quartette hatte. Aber der gute Ausfall des Brahmschen Klarinettenquintettes versöhnte damit. Hier stand Klingler mit seinen Herren auf der Höhe, und der vortreffliche Eßberger von der Königl. Kapelle tat das Übrige. Ein Klarinettenquintett bescherte uns auch das Wendlingsche Quartett aus Stuttgart. Das war das Op. 32 in Es dur von Max Schillings, eine Musik (?), bei der einem Hören und Sehen vergeht. Auch das vorausgehende Streichquartett Op. 13 in D dur von Pfitzner war eine Qual, die durch eine Anzahl gelungener Klangeffekte nur wenig gemildert wurde. Da dem nun wieder Regers Streichtrio Op. 77 b in A moll voranging, in welchem alle fruchtbaren und eingänglichen Themenmelodien Anklänge an die alten Klassiker sind, fiel der ganze Abend in den Brunnen. Wir wollen zwar nicht immer dasselbe hören, aber an solcher Art Literatur liegt uns ebenfalls nichts. Wonach wir schreien, sind die älteren, so schnöde ignorierten Meister. Wir wollen wieder Werke von Cherubini und Mendelssohn hören; wir wollen uns auch solche von Carl Reinecke, Raff und Rheinberger wieder im Gedächtnisse auffrischen; wir wollen hier in Berlin endlich auch unsere einheimischen Meister Rüfer, Gernsheim, Kaun usw. berücksichtigt sehen. Das Stuttgarter Quartett selber war des höchsten Lobes würdig. Da war alles maus eine Gusse, wie auf einem Instrumente gespielt; da waren auch die Mittelstimmen auf das sorgsamste ausgearbeitet, so daß kein Faden von dem überkomplizierten Tongewebe verloren ging.

Hohen Lobes ist auch das Streichquartett Doras von Möllendorff würdig. Es ist ohne Frage unser bestes Berliner Damenquartett. Man hörte an seinem ersten Abende Quartette von Brahms, Haydn und Schumann, alle klangschön, großzügig und doch fein ziseliert vorgetragen. Mit den drei in Berlin nichts weniger als „abgespielten" Schumannschen Quartetten wird man stets unsern Dank erwerben; aber auch, wenn man Neues bringt, das so durch und durch echte, eingeborene Musik ist wie Novaceks Streichquartett Op. 10 (Es dur). Damit begann Alexander Fiedemanns Vereinigung ihren zweiten Kammermusikabend. Das Werk ist aber schwer, doch völlig quartettgerecht. Überall übersprudelnde Melodie, hie und da mit nationalem Einschlage; überall vornehme, nie geschraubte Harmonik und eine meisterhafte Formbehandlung. Am vollendetsten schien mir der erste Satz, relativ am schwächsten der langsame; phantastisch das Scherzo, czechisch national

das Finale. Jedenfalls ein genial inspiriertes Meisterwerk. Die Ausführung war ideal vollendet. Allein der schöne Gleichklang der vier Stimmen riß zur Bewunderung hin. Weniger faszinierte die darauf folgende Rhapsodie für Klavierquintett von Paul Juon. Hier hätte der Komponist eher das Orchester nehmen sollen. Zudem fiel der Ton des Klaviers unter den Händen der Frau Maurina-Preß zu wenig kammermusikalisch-dezent aus. Ein abschließendes Quartett des alten Haydn entschädigte aber doppelt und dreifach. Haydn in solcher Ausführung — wenn man das doch öfter genießen könnte!

Aus der langen Reihe konzertierender Solisten kann ich diesmal nur wenige herausgreifen, ohne damit an den übergangenen negative Kritik üben zu wollen. Ich nenne die solide, abgeklärte Geigerin Ilse Veda Duttlinger und unsre beste Berliner Geigerin Dora von Möllendorff. Letztere spielte die Konzerte von Brahms und Tschaikowsky, wobei ihr in dem widerhaarigen Satze des Brahmsschen nicht ein einziger Ton (auch in der schweren Kadenz nicht) unterlief, der nicht schlechthin vollendet gewesen wäre. Und alles kam in einem gesunden, stilvollen Vortrage heraus, dem die moderne Ambition individuell sein sollender Auffassungsmätzchen fremd war. Zwischen den beiden Konzerten ließ der außerordentlich eindrucksvoll wirkende Gastdirigent Max Cahnbley Philipp Rüfers schöne Fdur-Sinfonie spielen, was zu einer besonderen Ovation für den anwesenden alten Meister führte. Das Werk strotzt in allen vier Sätzen von frischer Kraft, zündet durch die Erfindung ebenso wie durch seine formale Meisterschaft und seine Instrumentation, aber die ersten beiden Sätze erscheinen doch am stärksten. Der zweite, ein Scherzo mit einer überraschenden Paukenstimme, ist sehr originell. Viele wunderten sich, ein solches Juwel der sinfonischen Literatur noch nicht kennen gelernt zu haben, und schalten, daß dergleichen von der Moderne erdrückt würde. Ja, wer hat denn aber die moderne Hauptgröße mit der ganzen Wucht seines hohen Staatsamtes protegiert? Wer hat der Akademie das große Straußenei in den Schoß gelegt, daß es da jetzt sogar als Meisterlehrer ausgebrütet wurde? Als sich Rob. Schumann einmal gegen Hanslick über den Radikalismus beklagte, in den unsere „Neue Zeitschschrift für Musik" unter Brendels Leitung verfallen war, entgegnete der Wiener Kritiker: „Verehrter Meister, wer hat denn angefangen?" Ähnlich liegt die Sache auch in unserm Falle.

Pianistisch gedenke ich vor allem des vortrefflichen Waldemar Lütschg, der den vorjährigen Anfall von modernem Manierindividualismus völlig überwunden hat und an seinen beiden Klavierabenden wieder der Alte war, d. h. völlig im darzustellenden Objekte aufging. Möge er sich nie auf seinem einzig richtigen Wege beirren lassen! Von auswärts war u. a. der stets gern gehörte Télémaque Lambrino und der noch knabenhafte, aber doch schon so reife Erwin Nyiregyhazi da; endlich auch der einheimische junge Klavier- und Orgelkünstler Wilhelm Kempff. In diesem ist ein großes Talent erschienen, das noch von sich reden machen wird. Am Schlusse seines Abends klang es wie ein Märchen aus alten Zeiten: Improvisation über ein vom Publikum gegebenes Thema! Die Variationen darüber endeten in einem wohldurchgeführten Fugato, was heutzutage, in einer Zeit flüchtigen und lückenhafter Studien, etwas heißen will. Vor hundert Jahren war ja dergleichen selbstverständlich.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang Dezember

Die Konzerte drängen sich bei uns in einer Weise — oft 3—4 an einem Tage! —, daß darob die so sympatisch begrüßte, so vieles Anziehende bietende „Schweizer Woche" schon wieder völlig vergessen ist. Wohl hauptsächlich deshalb, weil seither ungleich gewaltigere Eindrücke auf die Wiener Konzertbühne einstürmten, unter welchen ich an erster Stelle die am 20. November abends im großen Musikvereinssaale veranstaltete Trauerfeier für Kaiser Franz Josef I. hervorheben möchte. Sie führte nur je ein bekanntes Meisterwerk der zwei bedeutendsten, zurzeit Kaiser Franz Josefs in Wien ansässig gewesenen Tondichter: Johannes Brahms und Anton Bruckner vor — von ersterem das wunderbar edle „Schicksalslied", von letzterem die kolossale, dem verewigten Monarchen gewidmete achte Sinfonie in Cmoll. Aber beides unter der hingebend liebevollen Leitung F. Schalks in einer technischen Vollendung, einer Klangschönheit, einem Adel und einer Innigkeit des Ausdruckes wir keine je zuvor. Und dazu: die idealsten ausführenden Kräfte: im „Schicksalslied" der „Singverein" der Gesellschaft der Musikfreunde, bei Brahms und Bruckner das vollzählige, unübertreffliche philharmonische Orchester, das sich diesmal in der Sinfonie doch schier selbst übertraf: die Wirkung auf das, rein himmlischen Offenbarungen lauschende, massenhaft erschienene Publikum war nicht zu beschreiben! Eigentlich hätte man bei einer „Trauerfeier" mit jedem äußeren Beifallszeichen zurückhalten sollen. Und dann schien sich wirklich bei dem „Schicksalslied" und dem ersten (so unendlich schwermütig beginnenden und schließenden, in der Mitte aber titanisch trotzvollen) Satz der Brucknerschen Sinfonie die Mehrheit der Hören zu halten, indem eben nur einige Wenige applaudierten. Aber bei den folgenden Sätzen der Brucknerschen „Achten" ließ sich der riesige Beifallssturm nicht zurückhalten. Mit elementarer Macht brach er schon los nach dem prachtvoll schneidigen Scherzo, dem „Deutschen Michel", wie Bruckner den Satz bekanntlich nennt, der dann als „Erzengel Michael" mit dem „feurigen Schwert" die heiße musikalische Feldschlacht des Finales entscheidet, in welcher der Meister rein visionär den jetzigen furchtbaren Weltkrieg vorausgeahnt. Und zwischen „Scherzo" und Finale das längste, aber wohl auch großartigste, erhabenste Adagio, das Bruckner geschrieben, in seinen bis dahin unerhörten Steigerungen den Himmel selbst öffnend und dann so tiefst rührend, rein menschlich verklingend! Wie das alles gespielt wurde, erweckte es namenlose Begeisterung, auch die Musiker zum wiederholten dankenden Aufstehen von ihren Sitzen zwingend und sich nach Schluß des Konzertes in stürmischen Hervorrufen auch des trefflichen Schalk gar nicht erschöpfen wollend. (Zu erwähnen wäre noch, daß das reiche Erträgnis der geschilderten „Trauerfeier" dem Kriegsfonds für Militärwitwen und -waisen zugute kam.) Eine etwas ruhigere Stimmung herrschte in dem tags darauf veranstalteten zweiten Gesellschaftskonzerte, dessen Vortragsordnung in ihrer ersten Abteilung mit Brahms' „Tagischer Ouvertüre" und seiner Nänie („Auch das Schöne muß sterben" — nach Schiller) gleichfalls dem ernsten Gedenktag Rechnung trug. Die zweite Abteilung füllte Schuberts große Esdur-Messe aus, die aber bei früheren Konzertaufführungen — namentlich 1897 bei der hundertjährigen Geburtsfeier des Meisters unter Hans Richter noch tiefer wirkte als diesmal unter F. Schalk, obwohl auch letzterer alles möglichst sorgfältig einstudiert hatte. Ein Mißgriff war es, ein Schubertsches Offertorium für Sopransolo mit Orchester einzulegen, das zwar der beliebten Koloratursängerin Frau Förstl-Links den stärksten Sonderbeifall des Abends verschaffte, dagegen mit seiner biedermeierischen Melodik und den italianisierenden Rouladen gewiß jeden feinfühligen Hörer aus aller Stimmung riß. In der Messe selbst wirkten als Solisten neben Frau Förstl-Links (diese besonders glücklich in dem einschmeichelnden „Et Incarnatus") Frau Olga Bauer v. Pilecka, dann die Herren H. Gallos, A. I. Boruttan und Dr. Nikolaus Schwarz verdienstlich mit. An der Orgel ein berufener: Prof. Rud. Ditterich (nach längerem Kränkeln anscheinend wieder völlig genesen), als Orchester jenes des Konzertvereins.

Einen wahren Ehrenabend hatte Schalk am 24. Oktober zu verzeichnen, als er im ersten Gesellschaftskonzert Händels „Judas Maccabäus" mustergültig aufführte. Wie eignet sich gerade dieses Oratorium, aus dessen prachtvollen Chören der Ruf eines ganzen Volks nach Freiheit und Sieg ertönt, der auch zuletzt so glorreich errungen wird, zur Wiedergabe in der jetzigen furchtbar-großen Kriegszeit! Wie aktuell erklang der berühmte — allerdings gerade in England so unendlich populäre Lobpreis — Chor „Sehet den Helden, ruhmgekrönt", da soeben die neuen großen Siegesbotschaften

aus Italien eingetroffen waren! — Waren an diesem Abend Chor und Orchester musterhaft einstudiert, so lagen auch die wichtigen Soli in den rechten Händen: Dr. Felix v. Kraus, der wunderbar kehlenfertige und zugleich über so echte Herzenstöne verfügende, fundamentale Baß, seine Gattin Adrienne als tüchtige Altistin, ein stimmbegabter homo novus, Herr v. Syekelphidy, als Vertreter der Tenorpartie des Titelhelden: sie alle waren redlich bemüht, ihr Bestes zu geben, was ihnen auch meist erfreulichst gelang. Den größten, ja einen wahrhaft stürmischen Sonderbeifall errang aber die anmutige Sopranistin Frau Kimina mit der glockenrein und in den flüssigsten Koloraturen vorgetragene Arien „Dann tönt der Laut' und Harfe Klang" — man war förmlich überrascht, welche außerordentliche technische Fortschritte diese liebenswürdige, sonst mehr für das Neckische, Zierliche veranlagte Sängerin in letzter Zeit gemacht.

Das Richard Strauß-Programm, welches im zweiten Gesellschaftskonzert vorgeführt werden sollte, wurde für das dritte Konzert, also auf den 16. Januar 1918 verlegt.

Dagegen hat F. Löwe die Sinfonieabende des Konzertvereins am 31. Oktober genau mit dem angekündigten Richard Strauß-Programm eröffnet, wobei die in der Mitte stehende „Alpensinfonie" am meisten Anklang fand — das Orchester mußte sich von seinen Plätzen erheben! —, während „Don Juan" und „Eulenspiegel" diesmal schwächer wirkten, was gewiß nicht Schuld der Aufführung.

Das Publikum hat eben auch seine Launen, und besonders jetzt, wo sich so viele Leute in die Konzertsäle drängen, denen man ihre Unmusikalität von der Stirne ablesen kann. Am zweiten Löweschen Sinfonieabend — 14. November — wurde am meisten das neue (nicht sehr originelle, aber künstlerisch vornehme und durch vorwiegend gesangvolle Haltung für den Spieler entschieden dankbare) Violoncellkonzert von F. Weingartner applaudiert: er teilte mit seinem trefflichen Interpreten Paul Grümmer die Ehre wiederholten Hervorrufes.

Mozarts temperamentvolle dreisätzige Pariser Jugendsinfonie (D dur, Köchel Nr. 297), in welcher er — 1778 — mit dem beliebten „grand coup d'archets" (großen einheitlichen Bogenstrich) zu Anfang so meisterlich den damaligen Modegeschmack der Franzosen traf, und Beethovens unsterbliche „Siebente" bildeten das übrige Programm, über dessen durchaus einwandfrei-stilvolle und daher auch entsprechend beifällige Ausführung an dieser Stelle nichts weiter zu bemerken wäre.

Es mag an der günstigen Akustik des großen Musikvereinssaales liegen, daß bisher an den von Nedbal dirigierten Sinfonieabenden des Tonkünstlerorchesters das Publikum noch weit mehr in die rechte, beifallslustige Stimmung geriet. So in den beiden ordentlichen Konzerten am 18. Oktober und 8. November, dem geplanten Beethoven-Richard-Strauß-Zyklus entsprechend, auf zwei Abende verteilt von dem erstgenannten Meister die erste und zweite Sinfonie, von dem anderen „Zarathustra" und „Eulenspiegel" bringend und dazwischen, ganz besonders in dem außerordentlichen Konzert vom 5. November, in welchem, von Schuberts unvollendeter H moll-Sinfonie eingeleitet, Beethovens allgewaltige „Neunte" zu Gehör kam, Lauter Prachtleistungen des von Nedbal mit gewohntem hinreißenden Feuer und zugleich echt männlicher Besonnenheit geführten Orchesters, dem sich bei der „Neunten" der diesmal schwungvollst ins Zeug gehende Sängerbund „Dreizehnlinden" gesellte, dazu ein harmonisch zusammenstimmendes Soloquartett: Damen Kl. Musil, Flora Luithlen-Kalbeck, Herren Kubla (von der Volksoper) und Reinhold Fritz, wobei nur der Tenor an den gefährlichsten Stellen des horrend schwierigen Soloquartetts (in H dur) ein wenig schwankte.

An den beiden ersten Abenden war zwischen die Beethoven-Straußschen Orchesterwerke jedesmal ein Solokonzert in die Mitte gestellt. Am 18. Oktober das für Violoncell von Dvořák (wohl die Perle der ganzen Kunstgattung überhaupt) mit Hugo Kreisler als wohlgeübten, berufenen Interpreten und am 8. November das Tschaikowskysche Violinkonzert, durch dessen gleich technisch vollendete, als seelenvoll-warmblütige Wiedergabe Bronislaw Hubermann der eigentliche Held des Abends wurde. Man ermüdete nicht, ihn herauszurufen, und hätte am liebsten von ihm — dem vielleicht poesievollsten der lebenden Violinvirtuosen — noch mehrere Zugaben gehört, worauf er aber nicht einging.

Für heute nur noch wenige Worte über das am 18. November veranstaltete erste philharmonische Konzert, dessen ursprünglich geplante Vortragsordnung (u. a. eine unbekannte Ballettmusik von Rameau enthaltend) im letzten Augenblick fast vollständig geändert wurde. So behalf man sich denn mit allbekannten und allbeliebten klassischen Meisterwerken: Der J. Haydnschen G dur-Sinfonie mit dem Paukenschlag und der großen Mozartschen in G moll (K. 550) (es gibt nämlich auch eine kleine, aber auch sehr schöne des 17 jährigen Mozarts in gleicher Kunst K. 193), zwischen welchen Felix Weingartner und Dr. Paul Weingarten ein weniger bekanntes, prächtig feueriges Konzert (C dur) für 2 Klaviere spielten, wobei das Streichorchester — ohne Führung! — musterhaft begleitete. Und so ähnlich die Namen der Solisten, so gleich wertvoll ihre famose pianistische Doppelleistung, mit der sie den Vogel abschossen. So schön hierauf noch die himmlische Mozartsche Sinfonie gespielt wurde, sie schien diesmal nicht die gewohnte Wirkung zu üben, das Publikum hatte sich mit seinem stürmischen Beifall für die beiden Bach-Interpreten sozusagen „ausgegeben".

Rundschau

Kreuz und Quer

Amsterdam. In der „Deutschen Wochenzeitung für Niederlande" lesen wir: Der Gründer des weltberühmten Concertgebouw-Orchester in Amsterdam, Herr Wilhelm Kes, seit Jahren Städtischer Musikdirektor in Koblenz, hatte der Einladung der „Königlichen Oratoriumvereinigung", ein zu seiner Ehre veranstaltetes Festkonzert zu leiten, entsprochen. Diese Feier wuchs sich zu einer öffentlichen Huldigung des Landessohnes aus der Fremde aus. Nachdem der letzte Ton von Beethovens „Neunter" verklungen war, erhob sich ein Sturm der Begeisterung, der noch anhielt, als der Gefeierte sich zurückgezogen hatte, um im kleinen Kreise die Glückwünsche der Spitzen Amsterdams entgegenzunehmen. Herr Kes wird jedenfalls den Eindruck empfangen haben, daß ihn seine Landsleute nicht vergessen haben und in ihm den Künstler würdigen, der im niederländischen Musikleben bahnbrechend gewirkt hat.

Barmen. Die Stadttheater und städtischen Orchester von Barmen und Elberfeld sollen von 1919 ab auf 6 Jahre verpachtet werden.

Bayreuth. Cosima Wagner beging am 24. Dezember ihren 80. Geburtstag.

Berlin. Der Chorverein Cantate (Leitung Prof. Egidi) hat mit Unterstützung des Organisten A. W. Leupold aus Anlaß der Reformations-Jahrhundertfeier Bachs Cantaten 21 „Ich hatte viel Bekümmernis" und 79 „Gott der Herr ist Sonn und Schild" in 3 Kirchen Groß-Berlins: Paul Gerhardt (Schöneberg), St. Petri und in der alten Garnisonkirche, zur Aufführung gebracht. Die Soli vertraten Frau Fischer-Lattermann, Frau Leupold-Igel, Frau Seeger, die Herren Döring, Harzen-Müller. Das Orchester war aus Studierenden der Königl. Hochschule und Königl. Kammermusikern gebildet. In Verbindung mit Predigt und Gemeindegesang übten die Aufführungen einen nachhaltigen Eindruck aus und erweckten der Bach-Bewegung innerhalb der Kirche neue Anhänger.

— Klaus Pringsheim, der gegenwärtige Oberspielleiter der Bremer Oper, wurde von Direktor Max Reinhardt als erster Kapellmeister für das künftige Deutsche Nationaltheater verpflichtet.

— Zwölf Konzerte zeitgenössischer Kammermusik zum Besten der aus Belgien vertriebenen Deutschen finden Januar bis März 1918 in der Berliner Singakademie statt mit ausschließlich Werken lebender deutscher und österreichisch-ungarischer Tonsetzer; Mitwirkende aus Wien: das Rosé-Quartett und das Fitzner-Quartett, aus Prag: das Böhmische Streichquartett und das Sevcik-Quartett, aus Berlin: das Klingler-Quartett, aus Stuttgart: das Wendling-Quartett, aus Darmstadt: das Schiering-Quartett, aus Dresden: das Streichquartett der Königlichen Kapelle, aus Leipzig: das Gewandhaus-Quartett, aus Köln: das Gürzenich-Quartett, aus Hamburg: das Bandler-Quartett.

Dresden. Aus Anlaß der 100. Aufführung des „Rosenkavalier" verlieh der König von Sachsen dem die Aufführung leitenden Komponisten Richard Strauß das Offizierkreuz des Albrechtsordens.

Genf. Hier starb Otto Floersheim, der Begründer der amerikanischen Musikzeitung „Musical Courier".

M.-Gladbach. Die erste Winterhälfte bot eine Reihe Veranstaltungen, die Zeugnis von regem musikalischen Leben ablegen. Im ersten Cäcilia-Konzert spielte Prof. Klingler (Berlin) Brahms Violinkonzert. Das verstärkte städtische Orchester bot unter Gelbkes Leitung Richard Strauß' Tod und Verklärung und Beethovens fünfte Sinfonie. Im zweiten Konzert gab es Haydns Jahreszeiten mit den Solisten: Emmy Pott (Köln), Antoni Kohmann (Frankfurt) und Julius Gleß (Köln). Die Sinfoniekonzerte brachten: Schuberts H moll-Sinfonie, Tschaikowskys pathetische Sinfonie, Griegs Ouvertüre im Herbst u. a. Als Solisten wirkten mit Frau Meta Förster (Köln) in Griegs A moll-Klavierkonzert, Alexander Schuster (Berlin) in d'Alberts Cellokonzert, die Kammersängerin Kuhl-Dahlmann (Köln) und Musikdirektor Gelbke (Orgel). Ein Richard Strauß-Liederabend mit Kammersänger Brodersen (München) und dem Komponisten am Klavier, ferner ein Liederabend von Hermine Bosetti, Kraus und Hensel und ein Kammermusikabend des Kapellmeisters Kleinsang mit seinem Quartett seien ebenfalls erwähnt.

Haag. Der bekannte Pianist Frederic Lamond ist als Lehrer an das Königl. Konservatorium berufen worden.

Leipzig. Der Musikverlag D. Rahter ist in Besitz der Firma Anton J. Benjamin in Hamburg übergegangen. Neben zahlreichen Werken anderer russischer Komponisten ist im Rahterschen Verlage ein großer Teil der Werke von Peter Tschaikowsky erschienen. Ferner sind in genanntem Verlage Rich. Strauß, v. Hausegger, Kaun, Erik Meyer-Helmund und andere hervorragende zeitgenössische Komponisten vertreten. Die Firma Anton J. Benjamin beabsichtigt, hier ein eigenes Geschäftshaus zu errichten.

— Victor E. Nesslers „Trompeter von Säkkingen" wird am 29. Dezember hier zur 300. Aufführung gelangen. Die Uraufführung fand hier am 4. Mai 1884 unter Arthur Nikisch statt, dem das Werk auch gewidmet ist.

— Dem Musikverleger Walther Richard Linnemann in Firma C. F. W. Siegels Musikalienhandlung wurde vom König von Sachsen der Titel und Rang als Hofrat verliehen.

Wiesbaden. Das Hoftheater bringt demnächst eine Aufführung der beiden Einakteropern „Närodal" und „Die schöne Müllerin" von Otto Dorn, welche früher schon hier und anderwärts (Kassel, Gotha, Breslau, Königsberg usw.) beifällig zu Gehör kamen.

Wien. Hier ist kürzlich in einem Lazarett Beethovens Großneffe, der 46jährige Landsturminfantrist Karl Julius Maria v. Beethoven gestorben. Er wurde 1870 in München geboren; seine Eltern lebten später in Wien. Er selbst war unter den dürftigsten Verhältnissen jahrelang Journalist in Paris, darauf in London. 1915 wurde er aus England ausgewiesen und kam nach Wien. Er lebte dort elend und verkommen, bis er 1916 als Landsturmmann eingezogen wurde.

— Das Stadttheater ist für 2 1/2 Millionen Kronen an Direktor Karczag verkauft worden.

Neue Bücher

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1918 (Verlag Rabe & Plothow in Berlin, Preis 3 Mk.).

Mit gewohnter Pünktlichkeit ist das altbewährte Nachschlagewerk (Notizbuch und Adressenbuch) eingetroffen. Stichproben überzeugen uns von seiner unverminderten Vortrefflichkeit. Auf die Ausstattung hat der Krieg keinen Einfluß gehabt.



Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Bariton

Kammersänger Kase
Lieder u. Oratorien. Bariton u. Baßbariton.
Leipzig, Südstr. 72. Tel. 35260.

Maximilian Troitzsch
Oratorien — Lieder — Balladen. Bariton.
Auerbach b. Darmstadt
Ernst-Ludwig-Promenade 16.

Klavier

Ellen Andersson
Klaviervirtuosin
Berlin-Wilmersdorf, Uhland-Str. 78.

Erika von Binzer
Konzert-Pianistin
München, Leopoldstraße 63 I.

Professor
Fritz von Bose
Pianist
Leipzig-Plagwitz
Schmiedestr. 14. Tel. 40235.

A. Eccarius-Sieber
Pianist u. Musikschriftsteller
(Begleitungen und Kammermusik)
Berlin-Schöneberg, Apostel-Paulus-Str. 16.

Mathilde Franque
Pianistin
Konzertbegleitung, Korrepetition
und Kammermusik
Ingolstadt, Paradeplatz 5.

Violoncello

Fritz Philipp
Violoncellvirtuose
Mannheim, H. Lanz-Straße 7 III.

Unterricht

Frau Marie Unger-Haupt
Gesangspädagogin
LEIPZIG, Südstraße 43, pt.

Dirigent der Pauliner in Leipzig und des Lehrergesangvereins in Dresden

Anmeldungen schriftlich nach **Leipzig** Johannisplatz 13, I.

Universitätsmusikdirektor Professor
Friedrich Brandes
unterrichtet
in Leipzig und in Dresden

Leitung von Orchester-Konzerten
—
Begleitung (Klavier, Orchester)
—
Unterricht in Klavier, Liederstudium, Theorie und Dirigieren

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig